

Kántás Balázs:  
Nyelv / Rács / Törés  
Közelítések Paul Celan Költészetéhez

Kántás Balázs:

**NYELV / RÁCS / TÖRÉS**  
Közelítések Paul Celan Költészetéhez

FISZ  
2013

## TARTALOM

Paul Celan <i>Meridián</i> című beszéde mint művészetelméleti manifesztum	7
A közvetlenség illúziója. <i>Utalások a medialításra Paul Celan költészetében</i>	25
Komor ég alatt a szép. <i>Paul Celan kései költészetének redukált esztétikája</i>	63
Elbeszélő poézis. <i>A narrativitás és annak hiánya Paul Celan korai és kései költészetében</i>	83
Jelentésvadászat <i>Paul Celan néhány szokatlan szóösszetételének vizsgálata</i>	99
Paul Celan költészete magyar recepciójának áttekintése, valamint lehetséges hatása a kortárs magyar középnyemzedék lírájára	139
A holokauszt tapasztalata és a zsidó identitás ellentmondásai Paul Celan költészetében	163
Megváltatlanul is megváltva <i>Megjegyzések Paul Celan istenképéről</i>	195
A vers fordíthatóságának vizsgálata Paul Celan <i>Fadensonnen</i> kezdetű költeményének különböző fordításain keresztül	225

Az örület esztétikája	
<i>A kései versek és delírium, illetve a neutrum tere</i>	247
Paul Celan életrajza	265
Függelék	
<i>Paul Celan nemzetközi recepciójának válogatott bibliográfiája</i>	269
Köszönetnyilvánítás	277

## PAUL CELAN *MERIDIÁN* CÍMŰ BESZÉDE MINT MŰVÉSZETELMÉLETI MANIFESZTUM

Paul Celan *Meridián* című előadása értelmezhető egy komplett művészetelmélet, azaz viszonylag jól körülhatárolható esztétikai elképzelések költői manifesztumaként. Amennyiben magából a textusból, s nem elsősorban a recepcióból indulunk ki, úgy talán megtehetjük azon állítást, mely szerint a költészet, a szépség nyelv általi előállítása Celan megítélése szerint mindenképpen magányos és keserves tevékenység.

Celan, bár kissé homályos és ezoterikus módon, de mindenképpen elkülöníti egymástól a *művészet* és a *költészet* kategóriáit. Mintha a költészet mint a nyelv kivételes erővel bíró használati módja állna magasabb szinten, egy mindentől megtisztított, vonatkoztatási rendszereken kívüli, csupasz, magában álló szépség(eszmény) megtestesítőjeként.

Paul Celan számára esztétikai értelemben véve szép lehet tehát az – s itt elsősorban az Isten szavaihoz kimondott, valamilyen mértékben szakralizált költői szó/vers kimondására kell gondolnunk –, amely mentes mindenfajta sallangtól, díszítő elemtől vagy referenciától, s autentikus szépségét e lecsupaszított állapotában nyeri el (vö. a sokat elemzett *Stehen* kezdetű kései Celan-verssel). A szó szakrális jellegével persze vigyáznunk kell, hiszen a szentség, a szakralitás már maga vonatkoztatási rendszer, melyben hierarchizált viszonyok uralkodnak. Celan a *Meridián*ban mintha éppen a hierarchizált (elsősorban esztétikai, művészeti jellegű) vonatkoztatási rendszerek (talán Heidegger elképzeléseinek is alapuló?) destrukciójára, de legalábbis valamiféle megkerülésére, ignorálására tenne kísérletet egy autentikus, eredeti és letisztult esztétikai koncepció kialakításának és térnyerésének érdekében.

Ami a beszédben körvonalazódni látszó szépségeszményt illeti, egészen bizonyosnak hat, hogy a szöveg rokonítható többek között Heidegger

A *műalkotás eredete* című paradigmaticus esszéjével, már csak azért is, mert Celan minden bizonnyal már 1953-ban olvashatta azt Heidegger *Holzwege (Rejtektutak)* című kötetének többi esszéjével együtt. Az autentikus művészi szépség mesterséges emberi tényezők nélkül jön létre, anélkül, hogy a technika eluralkodna a művészetben, s a létrejövetel nem valamiféle statikus, megbonthatatlan szépség- és igazságtartalmat eredményez a műalkotásban, hanem sokkal inkább *esemény*szerűséget (Ereignis), mely az antik görög filozófia *alétheia* igazságfogalmához hasonlatos. Az *alétheia* nem valamiféle tényszerű igazságot jelent, nem válasz egy eldöntendő kérdésre, mely igaz vagy hamis válaszokat implikálhat. Nem pusztán statikus, a külső valóságban fennálló és ellenőrizhető tény, sokkal inkább esemény, megtörténő igazság, amely által láthatóvá válik valami, ami egészen addig rejtve volt előlünk, s amely által magasabb összefüggések birtokába kerülhetünk. Ez az igazságfogalom semmiképpen sem rokon a tudomány igazságával, a művészet, a műalkotás igazsága az embert addigi önmagánál többé teszi, magasabb szintre juttatja el. Ez az igazság magán a műalkotáson – adott esetben a versen, a nyelvi műalkotáson – keresztül mutatkozik meg és éri el a mindenkori befogadót.

Erős Heidegger-hatásról tesz tanúbizonyságot a *Meridián* beszédben burkoltan megfogalmazódó technikaellenesség is, mely Heidegger *Die Frage nach der Technik* című, ugyancsak közismert esszéjével létesít kapcsolatot, melyet Celan feltehetőleg olvasott, igaz, minden valószínűség szerint csak a *Meridián* keletkezése után, 1968 körül.

Celan a *Meridián*ban több helyütt *automatákról* beszél, meglehetősen negatív hangnemen:

Hölgyeim és Uraim, figyeljék meg, kérem: „Az ember olykor medúzafaj szeretne lenni”, hogy ... a természetet a maga természetességében ragadja meg a művészet segítségével.

Az ember szeretne, persze itt ez áll, és nem az, hogy én szeretnék.

Az emberi elhagyása kilépés valamely, az emberi felé forduló, félelmes közegbe – ugyanoda, ahol úgy tűnik, a majomlány, az automaták, és velük együtt ... igen, a művészet is otthonos.<sup>1</sup>

\* \* \*

Aki a művészetre tekint, aki a művészet kérdéseiben gondolkodik, az – a Lenzről szóló elbeszélés értelmében – önfeladt. A művészet eltávolít saját énünkől. A művészet egy meghatározott irányban távolságot követel, a közeledésnek egy bizonyos módját kívánja meg.

És a költészet? A költészet, amelynek mégiscsak a művészet útján kell járnia? Akkor valóban nincs más választás: medúzaféjjé, automatává kell válni!<sup>2</sup>

Az autentikus művészetet Celan tehát lényegében a technikától függetlennek képzei el. Talán itt az 1960-as években teret nyerő neoavantgárd irányzatokra is utalhat (vö. Benjamin ismert esszéjével, a művészet fogyasztói tárggyá degradálásáról és a műalkotás sokszorosíthatóságáról),<sup>3</sup> együttesen a *Technikpessimismus* és a *Machenschaft* egzisztenciálfilozófiai

- 1 Paul CELAN, *Meridián*, ford. SCHEIN Gábor = Uő. *versei*, ford. MARNÓ János, Enigma, Budapest, 1996, 8. „Meine Damen und Herren, beachten Sie, bitte: »Man möchte ein Medusenhaupt« sein, um ... das Natürliche als das Natürliche mittels der Kunst zu erfassen! / Man möchte heisst es hier freilich, nicht: *ich* möchte. / Das Hinaustreten aus dem Menschlichen, ein Sichhinausgeben in einen dem Menschlichen zugewandten und unheimlichen Bereich – denselben, in dem die Affengestalt, die Automaten und damit ... ach, auch die Kunst zuhause zu sein scheinen.”
- 2 Uő., 8–9. „Wer Kunst vor Augen und im Sinn hat, der ist – ich bin hier bei der Lenz-Erzählung –, der ist selbstvergessen. Kunst schafft Ich-Ferne. Kunst fordert hier in einer bestimmten Richtung eine bestimmte Distanz, einen bestimmten Weg. / Und Dichtung? Dichtung, die doch den Weg der Kunst zu gehen hat? Dann wäre hier ja wirklich der Weg zu Medusenhaupt und Automat gegeben!”
- 3 Walter BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2006.

konceptióival.<sup>4</sup> A műalkotás, különösen a nyelvi műalkotás tehát az emberi létezés bizonyos szempontból megrontó, a létezőt a Léttől elidegenítő technológiától mentes/független kellene hogy legyen, amennyire csak lehetséges. Celan tehát – a *Meridián* alapján – a vers, a pusztán nyelv által létrejövő műalkotás szépségének és igazságának a lényegét abban (is) látja, hogy az egyszeri, megismételhetetlen, tehát – benjamin-i értelemben is – reprodukálhatatlan a technika által.

Miként arra számos elemző felhívja a figyelmet, a *Meridián* értelmezhető egy Heideggerrel folytatott implicit párbeszédként is.<sup>5</sup> Az előadás-szöveg végleges verziójának persze nem Heidegger az egyetlen címzettje, de még a korábbi vázlatverziókban megtalálható, egyértelműen a filozófustól kölcsönzött gondolati egységektől már valamennyire megtisztított végleges szöveg is számos hasonlóságot mutat Heidegger gondolatvilágával, főként a filozófus háború utáni írásaival, melyeket Celan – ahogyan az mára egyértelműen filológiai bizonyítást nyert és feldolgozásra került – olvasott és jól ismert.<sup>6</sup>

Paul Celan számára a költészet (*Dichtung*) nem csupán a szavak egymás mellé rendezésének művészete, ezért a művészet (*Kunst*) szót a beszédben elég restriktív (és negatív, társadalmi vonatkoztatási rendszerekhez kötött?) értelemben használja.

Bár maga Heidegger írásaiban sosem tett éles megkülönböztetést *Dichtung* és *Kunst* között, a háború után írott esszéiben a műalkotás úgy kerül meghatározásra, mint ami kívül áll a társadalom mesterséges

4 Vö. Martin HEIDEGGER, *A műalkotás eredete*, ford. BACSÓ Béla = Uő., *Rejtekutak*, szerk. PONGRÁCZ Tibor, Osiris, Budapest, 2006, 9–68.; illetve Uő., *Kérdés a technika nyomán = A későújkori józansága*, II., szerk. TILLMANN J. A., Göncöl, Budapest, 1997, 111–134.

5 Vö. Axel GELLHAUS, *Die Polarisierung von Poesie und Kunst bei Paul Celan*, Celan Jahrbuch 6 (1995), 80.

6 A talán legrészletesebb monográfia, mely Heidegger és Paul Celan szellemi és emberi kapcsolatát dolgozza fel: James K. LYON, *Paul Celan and Martin Heidegger. An Unresolved Conversation 1951–1970*, Johns Hopkins UP, Baltimore, 2006.

keretein/áll-ványán (*Gestell* vagy *Ge-stell*). Heidegger megítélése szerint fennáll a veszélye, hogy a modern társadalom megrontja még magát a nyelvet is – figyelembe véve Paul Celan közismert koncepcióját a nyelvről, különösen anyanyelvről, a második világháború borzalmait által megbecstelenített német nyelvről, a költő mintha éppen ugyanettől tartana, vagy már egyenesen megvalósult tényként tekintene erre a gondolatra.

Figyelemreméltó tény többek között, hogy Celan még valamivel a *Meridián* megírása előtt, egy magánlevelében a modern költészetet negatív jelzővel *konstruálnak*, *mesterségesnek* nevezte, a költő és a filozófus pedig mindketten negatívan viszonyultak a modern társadalom olyan új keletű tudományágaihoz, mint a kibernetika és az információelmélet.

Celan modern(ista) költészetéről alkotott negatív elképzelésével – annak ellenére, hogy a korszakokban gondolkodó irodalomtudomány őt magát is a későmodernség irodalmi paradigmájához sorolja – egy olyan koncepció áll szemben, mely szerint a „valódi” (értsd: mesterséges, artificiális elemektől mentes) költészet a Mallarmé által tételezett *abszolút vershez* hasonlatos, amelyet egyébként Gottfried Benn is megemlít *Líraproblémák* című, 1951-es ars poetikus esszéjében.<sup>7</sup> Celan a *Meridiánban* emellett a szerinte túlzottan mesterkelt, neoavantgárd konkrét és experimentális költészet ellen is állást foglal:

Hölgyeim és Uraim, miről is beszélek tulajdonképpen, amikor ebből az irányból, ebben az irányban, ezekkel a szavakkal a versről általában – nem, egy bizonyos versről beszélek?

Arról a versről beszélek, amely nem létezik!

Az abszolút versről – nem, ilyen biztosan nem létezik, nem létezhet!

7 Gottfried BENN, *A lírai költészet problémái* = Uő., *Esszék, előadások*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, Kijárát, Budapest, 2011, 197–227.

De minden valóságos verssel, a legigénytelenebbel kapcsolatban is fölmerül ez az elutasíthatatlan kérdés, ez a hallatlan igény.<sup>8</sup>

A *Danton halála* című Büchner-drámában – Celan előadását nevezetesen a Georg Büchner-díj átvételének alkalmából írta – immár a király halála után hangzik el a „Soká éljen a király!” felkiáltás. Ez az abszurd verbális megnyilvánulás a heideggeri filozófiai terminológia szerint *ellenszó* (Gegenwort), mely nem más, mint az ember szabadság iránti ösztönös igényéből fakadó cselekedet. Nem kizárható még az sem, hogy ebben a bizonyos *ellenszóban* Celan a politikai indíttatású költészet megvalósulásának lehetőségét is látja – ő maga ugyan nemigen írt explicit politikai tartalmú verseket, ugyanakkor vannak bizonyos szövegei, melyekből kiolvasható a politikum, ilyen példának okáért az *In Eins* kezdetű is.

Az *ellenszó* Celan számára nem más, mint a valódi költészet megnyilvánulása, a tiszta, érdek nélküli, igaz – tehát esztétikai értelemben véve is szép – nyelvi megnyilvánulás, mely mentes a retorizáltság mesterséges karakterétől. Celan *Meridiánja* bizonyos szempontból radikálisabb, provokatívabb elemeket hordoz, mint Heidegger destrukciós, az egész gondolkodástörténetet ártértékelni szándékozó filozófiájának gondolatai, s párhuzamba állítható a *Lét és idő beszéd* (Rede) – *fecsegés* (Ge-rede) ellentétpárjával, melyből az előbbi a nyelv tiszta (akár költői?) használatát jelenti, míg az utóbbi másik megtévesztésére, az igazság elfedésére is szolgálhat.<sup>9</sup>

Heideggertől eltérően Celan a *Meridián* beszédben hangsúlyozza, hogy maga a vers *beszél*, nyilatkozik meg, nem pedig a költő személye.

8 CELAN, I. m., 12. „Meine Damen und Herren, wovon spreche ich denn eigentlich, wenn ich aus *dieser* Richtung, in *dieser* Richtung, mit *diesen* Worten von Gedicht – nein, von *dem* Gedicht spreche? / Ich spreche ja von dem Gedicht, das es nicht gibt! / Das absolute Gedicht – nein, das gibt es gewiss nicht, das kann es nicht geben! / Aber es gibt wohl, mit jedem wirklichen Gedicht, es gibt, mit dem anspruchlosesten Gedicht, diese unbeweisbare Frage, diesen unerhörten Anspruch.”

9 LYON, I. m., 126.

Heidegger számos helyen állítja ugyan, hogy az egyes emberen keresztül nem más, mint a nyelv szubjektuma nyilvánul meg, Celan szerint azonban a vers helyhez és időhöz kötött alkotás – ebben ugyancsak Büchner *Lenz* című elbeszélésére hivatkozik. Büchner *Lenze* a beszorítottság, egyfajta száműzetés állapotából szólal meg, ez a beszorítottság-tapasztalat pedig feljogosíthatja rá, hogy igazat szóljon, autentikusan közöljön valamit. A vers ugyanígy térbe és időbe vetve, tehát beszorítva és kiszolgáltatva létezik, ez a kiszolgáltatottság pedig megerősítheti abban, hogy az igazságot legyen kénytelen mondani, és olyan tartalmakat közöljön, amelyek más módon, a nyelv más megnyilatkozási formáin keresztül talán nem is közölhetők.

Különbséget észlelhetünk Celan nyelvfilozófiai elképzeléseiben Heideggerhez képest azon a téren, hogy a vers más helyett szólal meg, s folyamatosan úton van a *Másik* (Andere) felé. Heidegger ugyancsak számos írásában használja a *Másik* fogalmát, Celan azonban egy *teljesen Másikról* beszél, melyet valószínűleg inkább Rudolf Otto és Martin Buber teológiai tárgyú írásaiból kölcsönzött. A vers Celannál *a másikkal történő találkozás lehetőségét* keresi – e szerint az értelmezési lehetőség szerint az esztétikai értelemben véve szép (nyelvi) műalkotás akkor jöhet létre, ha eléri a befogadót és képes vele párbeszédet létesíteni, megteremtve ezáltal a *dialogicitás esztétikáját*.

Paul Celan a *Meridiánban* a számos hasonlóság ellenére Heideggertől – s főleg Gottfried Benntől – merőben, kardinális pontokon eltérő líraesztétikát fogalmaz meg. Mind Heidegger, mind pedig Benn szerint a vers, a költészet alapján véve monologikus természetű. Celannál ellenben a vers csak keletkezési folyamatának egy bizonyos szakaszában létezik valamiféle monológhoz hasonlatos állapotban.

Heidegger is beszél ugyan a nyelvi megnyilatkozásokra adott *válaszról* (Entsprechen vagy Ent-sprechen), Celan ezt másként látszik értelmezni. A *Meridián* szerint a vers *jelenné* (Präsenz) válik, mintha maga mint nyelvi produktum is megszemélyesülne, individualizálódna, s voltaképpen maga

szolgáltatna valamiféle választ. A vers jelen van, egy adott időpillanat jelen-létében, ám a jelenből kifelé beszél.<sup>10</sup>

További eltérés Heidegger gondolatvilágától a *Meridián*ban megfogalmazódó azon állítás, mely szerint a vers *magányos és úton van*, pontosabban talán arról lehet szó, hogy Celan a saját gondolkodásához igazítja Heidegger gondolatait. A vers tulajdonképpen nem más, mint ismeretlen címzett számára feladott üzenet, palackposta – miként azt Celan Oszip Mandelstamtól kölcsönzi<sup>11</sup> – mely vagy eljut a feltételezett címzethez/befogadóhoz, vagy nem. Celan nem csupán valamiféle *találkozást*, de *dialogust*, kölcsönösségen alapuló párbeszédet is feltételez a *Másikkal*, mégpedig a vers által. A vers ugyan magányosan létezik, ám folyamatosan mozgásban van valaki (a befogadó?) felé – olyan mozgásban, melyet Heidegger a nyelvről írott esszéiben kevésbé hangsúlyoz.

Novalis szerint, akit Celan Hölderlin és Rilke mellett meghatározó elődjének tekintett, s akit 1959-es előadássorozatában Heidegger is idéz, a vers alapvetően szintén monologikus természettel bír. A *Meridián* szerint a költészet a nyelv legtisztább megnyilvánulási formája. Heidegger a társalgás/beszélgetés fogalmát meglehetősen absztrakt értelemben használja, míg Celannál mindez sokkal konkrétabb, körülhatárolhatóbb értelmet nyer. Heidegger többek között Hölderlin-kommentárja (Celan a filozófus e munkáját 1953 vége táján olvashatta) elején beszél a költő (Dichter) és a gondolkodó/filozófus (Denker) szellemi párbeszédének lehetőségeiről,<sup>12</sup> költészet és filozófia rokon, szinte egymást előfeltételező voltáról, ám a nyelv ennek ellenére Heidegger összetett filozófiai rendszerében alapvetően monologikus természetű marad, még ha olykor hangsúlyozza is a *Gespräch*, a párbeszéd fontosságát, miként teszi ezt többek között Hölderlin-elemzéseiben is.

10 Uo., 131.

11 Vö. Oszip MANDELSTAM, *A beszélgetőtársról* = Uő., *Árnyak táncra. Esztétikai írások*, szerk. ERDŐDI GÁBOR, Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1992.

12 Martin HEIDEGGER, *Magyarázatok Hölderlin költészetéhez*, ford. SZABÓ Csaba, Latin Betűk, Debrecen, 1998, 35–53.

Celan egyértelműen visszautasítja a nyelv/kimondott szó/vers monologikus természetét, hiszen a versnek, miként említettük, címzettje van, céllal, rendeltetési hellyel bír. A vers nem más, mint a nyelv afféle performatív használata, mely egyben esztétikai funkciót is birtokol – amennyiben eljut a meghatározatlan címzethez, a *Másikhoz*, nem csupán pusztába kiáltott szó lesz, hanem esztétikai értelemben véve is szép (nyelvi) műalkotás. Celannál a költészet nem más, mint *a hang ösvénye egy te irányába*, a két személyt összekapcsoló metaforikus délkör, meridián.

A monológ, mint nyelvi megnyilatkozás, miként azt ismételtelen csak Benn elgondolja, voltaképpen kizárja a *Másikat*. Celan értelmezésében az ilyesfajta költészet művi, *mű-alkotás*, *mű-vészet*, a szó lehető legnegatívabb értelmében. A *Meridián* mindezzel szemben a *dialogicitás esztétikáját* fogalmazza meg, melynek lényege, hogy a vers, mint műalkotás keletkezési folyamata során ugyan magányosan, monológyszerűen indul el, ám autenticitását csak akkor nyeri el, akkor emelkedik a *valódi* költészet esztétikai szintjére, ha képes elérni, megszólítani a *Másikat*/címzettet/befogadót. Ugyanezt a szubjektumot megnevezhetjük a teológia, a kommunikációelmélet, vagy akár a recepcióesztétika terminusaival, a lényegen ez mit sem változtat, amennyiben a dialógus megtörténik.

Magyar értelmezője, Bacsó Béla nem csupán Heidegger felől közelít a *Meridián* című beszédhez. Többek között ő is kiemeli, hogy a költészet nem időtlen, eternális, hanem nagyon is helyhez és időhöz kötött. A *Meridián*ban Celan Georg Büchner négy művére, három drámára és egy elbeszélés-törödkre utalva (*Woyzeck*, *Leonce és Léna*, *Danton halála*, *Lenz*) ad határozott választ arra a kérdésre, mi is a művészet.<sup>13</sup>

A művészet nem más, mint az abszurditásnak való hódolat, a mindennapok monoton kontextusából való disszonáns kilépés, de legalábbis kilépési kísérlet. A művészet az a jelenség, mely az ember eltávolítja önnön én-jétől, és az ismeretlen, a borzalom, az *Unheimliche* freudi közegébe helyezi.

13 BACSÓ Béla, *A szó árnyéka. Paul Celan költészetéről*, Jelenkor, Pécs, 1996, 71–83.



Celannál a művészi szépség mintha szimbiózisban, de legalábbis komplementer viszonyban létezne a borzalommal. Azzal a borzalommal, amit mi, emberek már képtelenek vagyunk kontrollálni. A *rémület* (Entsetzen) és az *elhallgatás* (Verschweigen) ugyancsak mintha kölcsönösen feltételeznék egymást, hiszen a vers olyan súlyos tartalmak hordozója lehet, amelyeket már kimondani is szinte lehetetlenség – ez implikálja Celan kései, többek között a *Meridián* keletkezésének időszakában íródott verseinek tendálását a *hallgatás/el-hallgatás* felé:

A vers – a mai vers – félreérthetetlenül erős vonzalmat mutat az elnémulás iránt, és ennek, azt hiszem, csak közvetett oka lehet a szóválasztás – nem lebecsülendő – nehézsége, a mondattan gyors hanyatlása vagy a kihagyásra való különös hangoltság.

A vers – ennyi szélsőséges megfogalmazás után hadd éljek még egyvel – önmaga határán születik meg, megmaradásának érdekében folyamatosan visszakényszeríti magát a soha-többé tartományából a még-mindig területére.<sup>14</sup>

A *dialogicitás* esztétikájával összefüggésben Celan *Meridián*jában a költészet nem más, mint *lélegzetváltás*, *Atemwende*, miként arra a költő egyik kései kötetének címében is utal. Olyan ősi, természetes, művészet előtti állapothoz történő visszanyúlás, mely egyúttal művészetlen és mentes is mindenfajta *művészettől*, hiszen mint említettük, Celan szemében a művészet

14 CELAN, I. m., 11. „Gewiss, das Gedicht – de Gedicht heute – zeigt, und das hat, glaube ich, denn noch nur mittelber mit den – nicht zu unterschätzenden – Schwierigkeiten der Wortwahl, dem rapideren Gefälle der Syntax oder dem wacheren Sinn für die Ellipse zu tun, – das Gedicht zeigt, das ist unverkennbar, eine starke Neigung zum Verstummen. / Es behauptet sich – erlauben Sie mir, nach so vielen extremen Formulierungen, nun auch diese –, das Gedicht behauptet sich am Rande seiner Selbst; es ruft und holt sich, um bestehen zu können, unausgesetzt aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer-noch-zurück.”

konstruált, mesterséges képződmény, a művésziesskedő (modern) költészet pedig csupán megtéveszt, elfedi az igazságot:

A költészet jelenthet lélegzetváltást is. Meglehet, ezért a lélegzetváltásért teszi meg a költészet az utat, a művészet útját is. És talán sikerül neki, hiszen úgy látszik, az idegenség, tehát a megnyíló mélység és a medúzafej, a mélység és az automaták ugyanabban az irányban találhatóak – talán itt sikerül döntenie idegenség és idegenség között, a medúzafej talán éppen itt zsugorodik össze, talán éppen itt romlanak el az automaták – ebben a vissza nem térő, rövid pillanatban. Talán az énnel együtt – az itt és ilyen módon megszabadult és elidegenedett énnel együtt – még valami más is szabadabbá válik.<sup>15</sup>

A vers talán valamiféle veszély felismeréséből születik meg<sup>16</sup>, abból a veszélyből, mely meggátolja a palackpostaszerűen hánykolódó, magára hagyott műalkotás címzettség/*Másikhoz* való eljutását, ezáltal pedig esztétikai funkciójának betöltését, a párbeszéd kialakulását. A vers egyfajta veszélyeztetett létmódot vállal fel<sup>17</sup>, kockáztatja a térből és az időből való kikerülést, ugyanakkor egyúttal *szabaddá* is válik. Celan felteszi a kérdést: vajon a vers/nyelvi műalkotás feladata-e a művészet kereteinek *kitágítása* (erweitern)?

15 CELAN, I. m., 10. „Dichtung: das kann eine Atemwende bedeuten. Wer weiss, vielleicht legt die Dichtung den Weg – auch den Weg der Kunst – um einer Atemwende willen zurück? Vielleicht gelingt es ihr, da das Fremde, also der Abgrund *und* das Medusenhaupt, der Abgrund *und* die Automaten, ja in einer Richtung zu liegen scheint, – vielleicht gelingt es hier, zwischen Fremd und Fremd zu unterscheiden, vielleicht schrumpft gerade hier das Medusenhaupt, vielleicht versagen gerade hier die Automaten – für diesen einmaligen kurzen Augenblick? Vielleicht wird hier, mit dem Ich – mit dem *hier* und *solcherart* freigesetzten befremdeten Ich, – vielleicht wird hier noch ein Anderes frei?”

16 Gerhard BUHR, *Celans Poetik*, Vanderhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1976, 93. idézi: BACSÓ, I. m., 71–83.

17 BACSÓ, I. m., 81.

Hölgyeim és Uraim, mondandóm végére jutva – ismét ott tartok, ahol kezdtem. *Elargissez l'Art!* Ezzel a kérdéssel, régi és újkeletű otthontalanságával állunk szemben. Én vele közelítettem meg Büchnert – és nála ugyanezt a kérdést vélem megtalálni.

Valamiféle választ is megfogalmaztam rá, egy Lucile-éhez hasonló ellenszót, valamit szembe akartam vele helyezni, tiltakozásommal jelen lenni.

Kitágítani a művészet kereteit?

Nem. Járj a művészettel léted legszűkebb útján. És tedd magadat szabaddá.

Én itt is, az Önök jelenlétében, ezt az utat jártam. Az út kört írt le.<sup>18</sup>

A *Meridián* című beszéd sugalmazása szerint ennél – természetesen – jóval többről van szó. A cél sokkal inkább egy olyan (költői) tér megteremtése, amely oly szűk, hogy a borzalmat és a félelmet is implikálja, és amelyen belül nincsen helye semmiféle mellébeszélésnek (vö. a *Gerede* heideggeri fogalmával).

Celan *Meridiánja* egy olyan markáns líraesztétikai (s talán megkockáztathatjuk, hogy részben a szerző tudtán kívül, de egyúttal hermeneutikai) állítást is megfogalmaz, mely szerint a vers által az ember ugyan megkockáztatja, hogy eltéved, majd önmaga elé kerül, de végül mégis önmagához jut közelebb, s egyfajta önmegértésben részesül, miként az egyébként Gadamer hermeneutikai elméletében is megfogalmazásra kerül.<sup>19</sup>

18 CELAN, I. m., 12–13. „Meine Damen und Herren, ich bin am Ende – ich bin wider am Anfang. / *Elargissez l'Art!* Diese Frage tritt, mit ihrer neuen Unheimlichkeit, an uns heran. Ich bin mit ihr zu Büchner gegangen – ich habe sie doer wiederzufinden geglaubt. / Ich hatte auch eine Antwort bereit, ein »Lucilesches« Gegenwort, ich wollte etwas entgegensetzen, mit meinem Widerspruch dasein: / Die Kunst erweitern? / Nein. Sonder geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei. Ich bin, auch hier, i Ihrer Gegenwart, diesen Weg gegangen. Es war ein Kreis.”

19 Vö. leginkább: Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Osiris, Budapest, 2003.

A vers magányos. Magányos, de úton van. Aki írja, útítársul adatik mellé.

De vajon nem éppen ezáltal jut-e el a vers, tehát már itt, a találkozáshoz, a találkozás titkához?

A vers a másik felé igyekszik. Szüksége van erre a másra, szüksége van a találkozásra. Fölkeresi őt és megszólítja.

A vers számára azokban a dolgokban és emberekben kap, nyer alakot a másik, melyek, illetve akik szintén a másik felé igyekeznek.<sup>20</sup>

A vers tehát maga a találkozás – a Másikkal vagy önmagunkkal történő találkozás pillanata és médiuma, mely által az autentikus esztétikai szépség is realizálódik. Az esztétikai értelemben véve szép nyelvi műalkotás persze Celan esetében nem választható el a világháború traumája által megbecs-telenített anyanyelvtől sem.<sup>21</sup> A *Meridiánban* megfogalmazódó líraesztétikai elképzelések talán azt is implikálhatják, hogy a dialógusban realizálódó nyelvi műalkotás egyúttal archivál, a letagadhatatlan múlt emlékeit – is – rögzíti, ám egyben meg is tisztítja a megrontott, megbecs-telenített (Celan esetében német) nyelvet, s egy tisztább, autentikusabb, újfajta nyelvi szépséget és igazságot hoz létre.

Ami a szerzőséget illeti, Celannak a *Meridián* pusztán textuális, kevésbé a kommentárirodalomra támaszkodó olvasata alapján sajátos elképzelése van a szerző személyéről – bár individualizálja, antropomorfizálja a verset, elképzelése szerint a vers a költő *útítársa*.

A vers adott dátumhoz kötött entitás, és mint megnyilatkozás, a saját ügyében szólal meg, de más helyett is képes lehet megszólalni – érdekes

20 CELAN, I. m., 11. „Das Gedicht ist einsam. Es ist einsam und unterwegs. Wer es schreibt, bleibt ihm mitgegeben. / Aber steht das Gedicht nicht gerade dadurch, also schon hier, in der Begegnung – *im Geheimnis der Begegnung?* / Das Gedicht will zu einem Anderen, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu. / Jedes Ding, jeder Mensch ist dem Gedicht, das auf das Andere zuhált, eine Gestalt dieses Anderen.”

21 BACSÓ, I. m., 83.

módon Celan ily módon talán nem veti el a képviselési költészet esztétikai érvényességét sem:

Talán nem tévedés, ha azt mondjuk, hogy minden vers magában hordozza a maga „január 20-át”. A ma írott versekben talán éppen az az újdonság, hogy bennük tesznek a legnyomatékosabb kísérletet az efféle dátumok bevésésére.

És vajon nem ilyen dátumoktól indulunk-e valamennyien, amikor írni kezdünk? És vajon milyen dátumok felé haladunk írás közben?

Ám a vers, igen, a vers beszél! Bevésve őrzi dátumait, de – beszél. Persze mindig csak a maga, a legsajátabb ügyében szólal meg.

Mégis úgy gondolom, és e gondolat aligha lepi meg Önöket, kezdettől fogva a vers reményei közé tartozik, hogy ugyanígy idegen – nem, ezt a szót most már nem használhatom –, hogy ugyanígy más ügyében is megszólaljon, ki tudja, talán valaki egészen másnak az ügyében.<sup>22</sup>

A vers, az esztétikai értelemben véve szép, szépséget hordozó és/vagy generaló vers valahol önmaga határán születik meg, hajlamos rá, hogy a csend, az elnémulás felé tendáljon – csak annyit mond el, annyi szóval, amennyi feltétlenül szükséges. A vers egyúttal írójának valamiféle meghosszabbított jelenléteként (heideggeri értelemben vett jelenvaló-léteként?) viselkedik, mely mindenképpen a *találkozás*ra törekszik.

22 CELAN, I. m., 10. „Vielleicht darf man sagen, dass jedem Gedicht sein »20. Jänner« eingeschriebene bleibt? Vielleicht ist das Neue an den Gedichten, die heute geschrieben werden, gerade dies: dass hier am deutlichsten versucht wird, solcher Daten eingedenk zu bleiben? / Aber schreiben wir uns nicht alle von solchen Daten her? Und welchen Daten schreiben wir uns zu? / Aber das Gedicht spricht ja! Es bleibt seiner Daten eingedenk, aber – es spricht. Gewiss, es spricht immer nur in seiner eigenen, allerdingssten Sache. / Aber ich denke – und dieser Gedanke kann Sie jetzt kaum überraschen –, ich denke, dass es von jeher zu den Hoffnungen des Gedichts gehört, gerade auf diese Weise auch in *fremder* – nein, dieses Wort kann ich jetzt nicht mehr gebrauchen –, gerade auf diese Weise in *eines Anderen Sache* zu sprechen – wer weiss, vielleicht in eines *ganz Anderen Sache*.”

A vers személyként, individuumként keresi a *Másikat*, és a *dialogicitás esztétikája* jegyében a befogadót is arra készíti, hogy a *Másik* felé forduljon, azaz párbeszédet kezdeményezzen. A vers a befogadó tulajdonává, sajátjává válik, és okvetlenül tovább-gondolkodásra készíti:

A vers – miféle körülmények között! – a befogadó versévé válik, a jelenség iránt – még mindig – fogékony ember versévé, aki kérdezi és megszólítja a jelenséget? így lesz a vers beszélgetés, gyakran kétségbeesett beszélgetés.

Csak e beszélgetés terében születik meg a megszólított. Ott kristályosodik ki az őt megszólító és megnevező én körül. Ám ebbe a jelenvalóságba a megszólított, aki a megnevezés által egyszersmind második személlyé is vált, magával hozza saját másságát. A vers még itt és most való jelenlétében is – hiszen a vers létmódja mindig ez az egyszeri, pontszerű jelenidejűség –, még ebben a közvetlenségben és közelségben is lehetővé teszi, hogy a másik hozzátegye legsajátabb tartalmát: a mag idejét.

Ha a dolgokkal beszélünk, minduntalan a honnan és a hová kérdésbe ütközünk: egy „nyitott”, „véget nem érő” kérdésbe, mely a nyitott, üres és szabad tér felé mutat – messze kívül vagyunk.

A vers, azt hiszem, ezt a helyet is keresi.<sup>23</sup>

23 Uo., 12. „Das Gedicht – unter welchen Bedingungen! – zum Gedicht eines – immer noch Wahrnehmenden, dem Erscheinenden Zugewandten, dieses Erscheinende Befragenden und Ansprechenden; es wird Gespräch – oft ist es verzweifelter Gespräch. / Erst im Raum dieses Gesprächs konstituiert sich das Angesprochene, versammelt es sich um das es ansprechende und nennende Ich. Aber in diese Gegenwart bringt das Angesprochene und durch Nennung gleichsam zum Du Gewordene auch sein Anderssein mit. Noch im Hier und Jetzt des Gedichts – das Gedicht selbst hat ja immer nur diese eine, einmalige, punktuelle Gegenwart –, noch in dieser Unmittelbarkeit und Nähe lässt es das ihm, dem Anderen, Eigenste mitsprechen: dessen Zeit. / Wir sind, wenn wir so mit den Dingen sprechen, immer auch der Frage nach ihrem Woher und Wohin: bei einer »offenbleibenden«, »zu keinem Ende kommenden«, ins Offene und Leere und Freie weisenden Freage – wir sind weit draussen. / Das Gedicht sucht, glaube ich, auch diesen Ort.”

Celannak azon állítása, mely szerint az „abszolút vers” nem létezik, igencsak paradox jelleggel bír. A költő talán inkább egyfajta igényt, elvárást fogalmaz meg a verssel kapcsolatban, amely azonban nem teljesül, nem teljesülhet maradéktalanul.

A végső következtetések levonása előtt érdemes pár mondat erejéig szemügyre vennünk Gottfried Benn ismert esszéjében megfogalmazott véleményét, hiszen Celan implicit módon voltaképpen vele is kiterjedt vitát folytat. Benn szerint a modernitás és a modern tudomány folyamatai irreverzibilisek, s bár alapvetően nem tekint bizakodóan a jövőbe, a változást/fejlődést mindenképpen elkerülhetetlennek tartja. Véleménye szerint a modern költészet a fejlődéssel összefüggésben szinte korlátlan lehetőségeket foglal magában.<sup>24</sup> Az abszolút vers nem korszakhoz kötött, a technikát pedig egyáltalán nem tünteti fel negatív színben. A modern vers alapvetően azért monologikus természetű, mert éppen a társalgás az, mely ontológiai-lag üres folyamattá vált – Benn esszéje tehát a monologikus vers esztétikáját tárja elénk, Celan pedig ezzel a felfogással a *Meridián*ban határozottan szembefordul, s technikaellenessége és a modernség vívmányaiban való kételkedése révén elképzelései sokkal inkább rokoníthatók Heideggerével, mint költőtársáéval.

A verssel útítársként tartó ember talán kerülőúton jár, s bár máshoz is eljuthat, de miután Celan a *Meridián*ban önéletrajzi utalást is tesz erre, végül is önmagához is vissza-/közelebb jut. A délkör, a *meridián* kör alakú, mérhető, ám nem látható geográfiai alakzat, mely egymástól nagyon távoli pontokat is összeköt, ugyanakkor az egész Földet körülölelve önmaga kiindulópontjába is visszafut:

Azt a tájat keresem, ahonnan Reinhold Lenz és Karl Emil Franzos elindult, velük találkoztam idevezető utamon és Georg Büchnernél. És keresem saját származásom helyét is, hiszen megint ott vagyok, ahol kezdtem.

24 BENN, *I. m.*

És megvallom, mindeme helyszíneket bizonytalanul, nem éppen nyugodt ujjal keresem a térképen, gyermekkorom térképén.

Ám egyikük sem fellelhető, nem léteznek, de tudom, kivált most, hol kellene lenniük. És... találok is valamit!

Hölgyeim és Uraim, találok valamit, mintegy cserébe azért, hogy az Önök jelenlétében be kellett járnom ezt a lehetetlen utat, a lehetetlenség útját.

Megtalálom, ami összeköt, és ami a verset elvezeti a találkozáshoz.

Találok valamit, ami a nyelvhez hasonlóan anyagtalan, mégis földi, teresztkus, kör alakú, a két pólus fölött önmagába visszatér, és közben – furcsamód – még a trópusokat is keresztezi –: találok... egy meridiánt.<sup>25</sup>

Amennyiben Celan beszédéről lehámozzuk a Büchner műveire való utalásokat, viszonylag egyszerű képet is kaphatunk – voltaképpen egyszerre fogalmazza meg a dialogicitás, valamint az önmagunkhoz való visszatérés és önmegértés esztétikáját, mind a korábban alkotó Wilhelm Dilthey, mind a későbbi, a német hermeneutikai gondolkodást kiteljesítő Heidegger, valamint Gadamer filozófiai elgondolásai nyomán:

25 CELAN, *I. m.*, 14. „Ich suche die Gegend, aus der Reinhold Lenz und Karl Emil Franzos, die mir auf dem Weg hierher und bei Georg Büchner Begegneten, kommen. Ich suche auch, denn ich bin ja wieder da, wo ich begonnen habe, den Ort meiner eigenen Herkunft. Ich suche das alles mit wohl sehr ungenauem, weil unruhigen Finger auf der Landkarte – auf einer Kinder-Landkarte, wie ich gleich gestehen muss. / Keiner dieser Orte ist zu finden, es gibt sie nichtm aber ich weiss, wo es sie, zumal jetztst, geben müsste, und ... ich finde etwas! / Meine Damen und Herren, ich finde etwas, das mich auch ein wenig darüber hinwegröset, in Ihrer Gegenwart diesen unmöglichen Weg, diesen Weg des unmöglichen gegangen sein. / Ich finde das Verbindende und wie das Gedicht zur Begegnung Fündende. / Ich finde etwas – wie die Sprache – Immaterielles, aber Irdisches, Terrestrisches, etws Kreisförmiges, über die beiden Pole in sich selbst Zurückkehrendes und dabeis – heitererweise – sigar die Tropen Durchkreuzendes –: ich finde ... einen *Meridian*.”

Ha versekre gondolunk, vajon megtesz-e az ember a versekkel ilyen utakat, és nem kerülőutak-e ezek, kerülőutak tőled és hozzád? Vannak azonban olyan utak is – a számtalan út között –, amelyeken a nyelv hangzónak válik, és vannak találkozások is, egy hang útjai a befogadóhoz, teremtményi utak, létvázlatok talán, önmagunk előre küldése önmagunkhoz, saját magunk keresése közben ... Hazatérés.<sup>26</sup>

Talán kockázatos e megállapítás, de mintha a *Meridián* beszéd nem csupán a dialogicitás és az önmegértés esztétikai igényét fogalmazná meg, hanem egyúttal, miként e tendencia erősen jelen van Paul Celan lírai életművében is, a médiumok felszámolását, a közvetlenség igényét is. A vers alapvetően nem más, mint médium, üzenethordozó és üzenet egyben, ám a találkozás egy bizonyos pillanatában a befogadó/címzett rajta keresztül önmagához jut vissza/közelebb. Vers és befogadó szinte egyggyé válnak, a befogadó pedig egy olyan privatív, zárt valóságba nyerhet a (megszemélyesülő?) nyelvi műalkotás által bepillantást, amelyen belül már szinte nincs értelme a közvetítettség-közvetlenség ellentétének, hiszen önmagába zártan, azaz bizonyos szinten *közvetlenül*, de legalábbis a sokszoros közvetítettség nélkül létezik. E közvetlenség persze pusztán illúzió – olyan illúzió, melyben a befogadó csupán a befogadás, a verssel/másikkal való találkozás ideje alatt részesülhet, kiszakadva a mindennapok sokszoros közvetített valóságából, s egy pillanatra valamiféle magasabb szintű, kevésbé túlmedializált, tisztább és esszenciálisabb vers-valóság/művészet-valóság részesévé válva.

26 Uo., 13. „Geht man also, wenn man an Gedichte denkt, geht man mit Gedichten solche Wege? Sind diese Wege nur Um-Wege, Umwege von dir zu dir? Aber ess ind ja zugleich auch, unter wie vielen anderen Wegen, Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird, es sind Begegnungen, Wege einer Stimme zu einem wahrnehmenden Du, kreatürliche Wege, Daseinsentwürfe vielleicht, eint Sichvorausschicken zu sich selbst, auf der Suche nach sich selbst ... Eine Art Heimkehr.”

## A KÖZVETLENSÉG ILLÚZIÓJA

### *Utalások a medialitásra Paul Celan költészetében*

#### Bevezetés

Jelen tanulmányban Paul Celan költészetének egy véleményem szerint igen fontos aspektusával, a medialitással, azaz a közvetettség/közvetítettség-közvetlenség problémájával kívánok foglalkozni, rávilágítva arra, a médiumok általi közvetítettség és a közvetlenség lehetetlen vagy szinte lehetetlen volta, illetve e közvetítettség elleni küzdelem vágya miként jelenik meg a költő néhány ismert és kevésbé ismert versében.

A médiumoknak és a medialitásnak napjainkban szinte számtalan fajtája ismert. Éppen ezért úgy gondolom, érdemes sorra venni olyan verseket, melyek talán lehetővé tesznek olyan értelmezést, melyen keresztül többek között a medialitás problémáira is engednek következtetni. Elsőként talán érdemes az egyik legősibb, ugyanakkor a költő által már saját korában is tökéletlennek tartott médiumról, az emberi nyelvről néhány szót ejteni.

#### 1. A nyelvi médium a celani költészetben

Köztudomású, hogy Paul Celan lírájára kettős nyelvszemlélet jellemző, melyet a jelen keretek között hely hiányában nem is kívánok mély részletekbe menően tárgyalni. Elég talán annyit megemlíteni, hogy a költő egyrészt lerombolni kívánja az általa immár tökéletlennek tartott emberi nyelv korlátait, másrészt pedig kiolvasható lírájából az igény arra vonatkozólag, hogy új, a korábbinál pontosabb és közvetlenebb kifejezőkészségre képes (költői) nyelvet hozzon létre, ezáltal – ha nem is szüntette meg, hiszen a nyelv medálisan mindenképp mögékerülhetetlen, de – valamennyire csökkentve a

nyelv általi közvetettséget és közvetítettséget. Erre a nyelvszemléletre lehet példa a szerző mintegy költői programként szóló, *Sprachgitter* (Nyelvrács) című, sokat idézett verse, melyben többek között az emberi nyelv metaforikusságával való leszámolásának igényét fogalmazza meg.

Szemgyűrűk a rudak között.  
Csillogó szemhéj  
csapdos felfelé  
elbocsát egy pillantást.

Írisz, úszónő, álmatlan s borús:  
az ég, szívszürkén, közelebb.<sup>27</sup>

A metaforák többek között – legalábbis Celan elképzelése szerint – növelik a két szubjektum közötti távolságot, azaz a nyelv általi közvetítettséget, s talán éppen a nyelv metaforikussága miatt lehetetlen a tiszta, lényegi tartalmakat közvetítő kommunikáció. Ha csak egy pillantást vetünk a fenti sorokra, láthatjuk, hogy a költői képekből eltűnt a vonatkoztatottság, a valami másnak való megfeleltetés, ami a metafora hagyományos definíciójának lényege lenne. Ahogyan azt maga Celan megfogalmazta, a fenti vers volt az a szöveg, melynek kapcsán végleg beszűntette a metaforákkal való állandó bújócskát.<sup>28</sup> Noha a költő amerikai monográfusa, John Felstiner megítélése szerint Celan a vers megírásának idején, 1957-ben még nem számolt le, nem számolhatott le teljes egészében a metaforákkal, ám igyekezett kettéosztani azokat, külső és belső valóságokra. A szavak így módon már nem referálnak valamire, közvetítenek valamit, hanem magukban állnak és szenvednek,

27 A versrészlet eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben! Marno János fordítását lásd az alábbi kötetben: Paul CELAN versei, ford. MARNÓ János, Enigma, Budapest, 1996. A vers eredetileg az alábbi kötetben jelent meg: Paul CELAN, *Sprachgitter*, Fischer, Frankfurt am Main, 1959.

28 John FELSTINER, *Poet, Survivor, Jew*, Yale UP, New Heaven – London, 1995, 106–107.

válnak üzenetté. Így módon szimbolikusan a nyelv általi közvetítettséget nyilvánvalóan nem szűnik meg teljes egészében, de talán lecsökken, a szavak pedig képesek közvetlenebbül szólni az olvasóhoz.

Celan metaforaellenessége tehát egyfajta kísérlet lehet a nyelv megtisztítására,<sup>29</sup> a nyelvi általi medialitás, közvetettség valamilyen fokú csökkentésére. A *Nyelvrács*nál valamivel később íródott, kései Celan-versekben a szavak már nem metaforaként referálnak valamire, pusztán önmagukban állnak és alkotnak költői valóságokat.<sup>30</sup> A nyelv metaforáktól való megtisztításának vágya kapcsán talán érdemes idézni Celan egy másik viszonylag ismert, *Ein Dröhnen* kezdetű versét:

MEGZENDÜL AZ ÉG  
az igazság maga  
lépett az emberek  
közé,  
metafora-  
fergetegbe.<sup>31</sup>

Az emberi nyelv tehát Celan számára nem egyéb, mint metaforák fergetege, azaz valamiféle kaotikus, rendszerszerűséget nélkülöző médium. E fergetegbe lép alá az emberek közé valamiféle felettes igazság, ezen igazság kapcsán pedig talán eszünkbe juthat Nietzsche metaforákról alkotott elmélete is.<sup>32</sup>

29 VÖ. MIHÁLYCSA Erika, *A nyelv ijesztő megtisztogatása. Paul Celan: A szavak estéje*, <http://www.hhrf.org/korunk/9901/1k19.htm>

30 BARTÓK Imre, *Paul Celan. A sérült élet poétikája*, L'Harmattan, Budapest, 2009, 29.

31 A vers eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben! A vers eredetileg az alábbi kötetben jelent meg: Paul CELAN, *Atemwende*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1967. Lator László fordítása az alábbi kötetben látott napvilágot: Paul CELAN, *Halálfüge*, ford. LATOR László, Európa, Budapest, 1980, 87.

32 VÖ. KISS Noémi, *Határhelyzetek. Paul Celan költészete és magyar recepciója*, Anonymus, Budapest, 2003, 112.



Nietzsche szerint – s a nyelvészet számára ez ma már nyilván nem újdonság – még a nyelvi közhelyek is metaforizáltak, Celannal gondolva így módon mindennapjaink nyelve tisztátalan, zavaros, a szabatos kifejezésre alkalmatlan médium, mely adott esetben túlzottan is mediális. Vajon *igazság* csak akkor létezhet, amennyiben azt egy metaforáktól mentes nyelven fogalmazzuk meg? A kérdés nyilvánvalóan messzire vezet, és nincs is rá egyértelmű válasz, azonban Celan fenti verse szerint mindenképp úgy tűnhet, egy metaforáktól megtisztított nyelv még képes lehet igazságok kifejezésére, a metaforizáció megszüntetése pedig csökkentheti az emberi tapasztalatok és közlések sokszoros közvetítettségét.

A celani költészetben talán szintén a nyelv medialitását, túlzott közvetettségét hivatott rombolni/kijátszani többek között az is, hogy egyes Celan-versek nem pusztán egy konkrét nyelven íródtak, hanem különböző idegen nyelvekből vett szavak, kifejezések találhatók bennük, melyek nyomán adott esetben már azt is nehéz megállapítani, az adott vers tulajdonképp milyen nyelven is szólal meg, hacsak nem csinálunk statisztikákat a szavak számáról. Ilyen példának okáért az *In Eins (Egyben)* kezdetű költemény első néhány sora is:

Február tizenharmadika. A szívcsőjében  
éber sibbolett. Veled,  
Peuple  
de Paris. *No pasarán*.<sup>33</sup>

A fenti versrészlet eredetileg németül íródott (német elemeinek nyilván nem egészen pontos magyar fordítása mellest még inkább felszámolja a nyelvek közötti határokat), azonban megtalálhatók benne legalább ugyanolyan

33 A versrészlet német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben! A versrészletet saját fordításomban közlöm. A vers eredetileg az alábbi kötetben jelent meg: Paul CELAN, *Die Niemandsrose*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963.

arányban idegen nyelvekből származó szavak is. A sibbolett (eredetileg ’folyó’, de a Bibliában határátlépéskor használt titkos törzsi jelszó) többek között héber, a *Peuple de Paris* (’Párizs népe’) francia, míg a *No pasarán* (’nem fognak átjutni’) pedig spanyol kifejezés, mely ráadásul egy konkrét történelmi eseményhez, a spanyol polgárháborúhoz köthető.<sup>34</sup> Derrida<sup>35</sup> a vers kapcsán felveti, hogy általa tulajdonképpen nyelvek közötti határátlépés történik. Habár kétség sem férhet hozzá, hogy a versrészlet szövege önmagában emberi nyelven való közlés (?), azonban többé nem meghatározható, az idézett részlet voltaképp milyen nyelven is szól. Minden versnek meg lehet a saját nyelve, mint ahogyan a saját dátuma is, így módon a vers adott esetben talán valamivel közvetlenebbül képes szólni a befogadóhoz, vagy legalábbis kevésbé közvetetten. A konkrét nyelv médiumának megszüntetése talán értelmezhető költői kísérletként a medialitás kiiktatására, de legalábbis annak radikális csökkentésére.

A nyelvi medialitás felszámolására/csökkentésére tett kísérletek mellett azonban végeredményben úgy tűnhet, a celani költészet a természetes nyelvet korlátként, sőt katasztrófaként fogja fel<sup>36</sup> – a költői szó a természetes nyelv által konstituált korlátait lerombolni kívánja, attól szükségszerűen eltérni, azon túllépni igyekszik. A nem-konvencionizált szavak és azok újfajta, meghökkentő jelentései éppen ezt alapozzák meg, hiszen Celan lírája felrúgja még a korábbi költői nyelvi magatartásformák konvencióit is, magát

34 A *No pasarán*. mára nemzetközileg elterjedt politikai jelmondatává vált, melyet a spanyol polgárháborúban arra használtak, hogy egy adott pozíciót mindenáron meg fognak védeni az ellenséges katonáktól. A polgárháború idején Dolores Ibárruri Gómezt kommunista politikus használta egyik beszédében Franco tábornok fasiszta hadseregével szemben, így módon a kifejezés többek között az antifasizmus egyik nemzetközeli jelmondatává is vált.

35 Jacques DERRIDA, *Shibboleth. For Paul Celan*, ford. Joshua WILNER = *Word Traces. Readings of Paul Celan*, szerk. Aris FIORETOS, John Hopkins UP, Baltimore–London, 1994, 23–24.

36 Vö. Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *Katasztrófa*, ford. RADICS Viktória – SZÁNTÓ F. István = CELAN, *versei* 193–213.

a *költőiség* fogalmát is újradefiniálja, a legradikálisabban elhatárolódva a köznapitól, mintegy priváttá, sajátá téve a művészetet.

Lehetséges olyan radikális elképzelés is, mely szerint a költészet tulajdonképpen nem más, mint maga a nyelv felfüggesztése, s költészet tulajdonképpen azon a helyen történik, ahol a nyelv maga már hiányzik.<sup>37</sup> Ezen nyelv persze nyilvánvalóan a természetes nyelvet jelenti – amennyiben a költői szó autonóm létező, úgy a költészet nem más, mint a kötelmekről való megszabadulás. Amikor a szó megtörténik, azaz kimondatik, a folyó beszéd felfüggesztésre kerül, ezáltal a szó mint autonóm létező a nyelv rendszere fölé emelkedik, hasonlóan a hölderlini cezúra, a „tisztá szó” értelméhez. A csupán költői konstellációkban megteremtődő szóösszetételek a természetes nyelven kívül léteznek, ezáltal pedig talán tekinthetők „tisztá szó”-nak.<sup>38</sup> A költészet az a voltaképpeni szó, mely az emberi jelenlétről, az ember létezéséről tanúskodik. Celan ezt a fajta szót a *Meridián* című beszédében Georg Büchner *Danton halála* című drámája kapcsán *ellenszónak* (Gegenwort) nevezi,<sup>39</sup> ezen ellenszó azonban inkább gesztusértékű, hiszen paradox módon nem mond ellent semminek, az ad absurdum felé haladva úgy *jelent* valamit, hogy nincs jelentése, inkább egyfajta aktus, performatívum. A költészet tulajdonképpen a létezést mondja ki, ezen belül is elsősorban az emberi létezést. A lét kimondása pedig éppen abban áll, hogy habár nem fordítja vissza a nyelv és az ember nyelvbe vetettségének tragédiáját, de kihangsúlyozza, írásba foglalja, mintegy megörökíti a nyelv tragédiáját.<sup>40</sup>

A nyelv tragédiaként való megélése ellenére azonban mégis úgy tűnhet, az írott, azon belül is az irodalmi szövegek, ezen belül pedig a költészet mégis küzdelmet folytat a szerinte szélsőséges medialitás, a nyelv szubjektumokat

37 Uo., 199–200.

38 Vö. a „Reine Sprache” fogalmának használatával többek között: Walter BENJAMIN, *A műfordító feladata*, ford. TANDORI Dezső = Uő., *Angelus Novus*, Magyar Helikon, Budapest, 1980.

39 Paul CELAN, *Meridián*, ford. SCHEIN Gábor, Enigma 1996/6.

40 LACQUE-LABARTHE, I. m.

egymástól rácsszerűen elválasztó természete ellen. A nyelv kitüntetett szerepét elveszíti, egyetlen médiummá válik a számtalan között, tragédiája pedig talán éppen ebben áll.<sup>41</sup> Ezért úgy vélem, a következőkben mindenképp érdemes a celani költészet kapcsán az írott szövegek és az irodalom médiumának szentelni figyelmünk egy részét.

## 2. Az írás médiuma Paul Celannál

Az írás, a leírt szöveg, ezen belül is az irodalmi szöveg Paul Celan költészetében visszatérő motívum, mely mintha egyfajta tisztább, adott esetben minden más médium felett álló médiumként tűnne fel.

Gadamer elképzelése nyomán, Celan jól ismert *Atemkristall* című ciklusa kapcsán a vers lehet én és te találkozásának médiuma.<sup>42</sup> Habár a vers per definitionem nyilvánvalóan nyelvi médium, mely nem képes a szó materiális értelmében kitörni az emberi nyelvből, az írott szöveg nyilvánvalóan a beszélt nyelv felett áll, hiszen maradandóbb, ugyanakkor persze egyúttal materiálisabb – e materialitás azonban magával vonja azt is, hogy képes a történeti léten kívül helyezkedni, adott esetben *klasszikus művé* válni,<sup>43</sup> mely egyszerre történeti, múltbeli és jelenvaló, egyszerre materiális, azaz közvetített, illetve időn kívüli, ezáltal közvetlen, adott esetben transzcendens létező.

Derrida<sup>44</sup> kapcsán beszélhetünk az írás médiumának elsődlegességéről, illetve annak a Saussure-féle paradigma ellenében nem-származtatott, sokkal inkább eredendő, adott esetben nyelv előtti jellegéről. Celan mint

41 Vö. LÖRINCZ Csongor, *Medialitás és diskurzus = Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZIRÁK Péter, Balassi, Budapest, 2003, 164.

42 Vö. Hans-Georg GADAMER, *Wer bin ich und wer bist Du?* = Uő., *Ästhetik und Poetik*, II., *Hermeneutik im Vollzug*, Mohr, Tübingen, 1993.

43 Vö. Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Budapest, Gondolat, 1984.

44 Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, *Életünk – Magyar Műhely*, Budapest–Szombathely, 1991, 21–113.



költő számára az írás nyilvánvalóan elsődleges médium, erre a szerző több verse is utal, s habár látszólag nem hisz a nyelv médiumának maradéktalan közvetítőkészségében, Derrida elképzelését továbbgondolva adott esetben elképzelhető, hogy a költészet/költői szöveg funkcionálhat egyfajta (beszélt) nyelv felett álló médiumként. Derrida egyenesen odaig jut, hogy *írás* voltaképpen már a nyelv előtt létezhetett, legalábbis az emberi nyelvet, mint mentális struktúrát valamiképp az írás alapján gondolhatjuk el.

A vers felettes tartalmak közlésének lehetséges médiuma. Ezen tartalmak igazságértéke talán torzítatlan maradhat, ezen túl pedig akár gondolhatunk a nem-nyelvi optikai és elektronikus médiumokra is, melyekre való esetleges utalás Celan költészetén belül a *Fadensonnen* című ismert vers kapcsán történik (erről a későbbiekben még bővebben szót ejtünk).

Talán érdemes egy pillantást vetni Celan *Mit den Sackgassen sprechen* kezdetű kései versére, melyből szintén kiolvasható az írás médiumának elsődlegessége:

ZSÁKUTCÁKKAL BESZÉLNI  
az átellenben  
lakóról,  
kivándorolt  
jelentéséről –:  
  
ezt  
a kenyeret rágni  
írófogakkal.<sup>45</sup>

A költő csupán *zsákutcákkal* képes beszélni *az átellenben lakóról*, vagyis feltehetőleg az emberen túli, transzcendens létezőkről. E transzcendens/valaha transzcendens (?), de mindenesetre odaáti (nyelv mögötti?)

45 A vers eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben! Lator László fordítását lásd: CELAN, *Halálúta*, 117.

létezőknek kivándorolt<sup>46</sup> a jelentése, jelentés nélkül maradtak a helyükön. Elképzelhető persze az is, hogy jelentésük megszűnése által maguk e létezők is megszűntek, helyükön pedig már nincs semmi más, pusztán az a bizonyos kenyér. A kenyér, amit a költő *írófogakkal* (Schreibzähnen – jelenthet ugyanúgy 'írásfogat' is) kénytelen rágni – azaz nem tud mást tenni, mint minden jelentésen és rögzíthetatlenségen túl írni, tehát paradox módon mégis valamit közvetíteni, lejegyezni, rögzíteni. Az írás tehát tulajdonképpen maga a minden után való, a mindenén túli létezés, ami adott esetben mindentől független is. Az író ember, illetve a költő számára legalábbis, elsődleges és mindenek felett álló médium, hiszen létmódjának lényegéhez tartozik.<sup>47</sup>

Érdekes lehet Celan egyik kései verse, a *Das Wort von Zur-Tiefe-Gehn* kezdetű költemény is, melyben szintén előfordul az írás motívuma:

A MÉLYBEMENETEL SZAVA,  
amit mind olvastunk.  
Az évek, a szavak, azóta.  
Még mindig ez vagyunk.

Tudod, a tér végtelen,  
tudod, nem kell elszármaylnod,  
tudod, ami a szemedbe íródott,  
elmélyíti nekünk a mélységet.<sup>48</sup>

46 Vö. Derrida szerint a jelentés eleve instabil, folyamatosan mozgó dolog, nem pedig valamiféle előre adott, rögzített tartalom.

47 Vö. Ugyancsak a Derrida által alkotott *L'etre écrit* (írva való lét/írott lét) fogalmával.

48 A vers eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben! A verset saját fordításomban közlöm: PAUL CELAN, *Nyelvrács. Paul Celan válogatott versei*, ford. KÁNTÁS Balázs, Ráday Könyvesház, Budapest, 2009, 62. A vers eredetileg az alábbi kötetben jelent meg CELAN, *Die Niemandrose*.

A vers záró soraiban arról van szó, ami a megszólított szemébe íródott, s ez a valami ráadásul el is mélyíti a mélységeket, azaz minden bizonnyal mélyebb tartalmakat képes megnyitni. A szem a látás médiuma – a fenti vers utolsó sorai alapján tehát eljuthatunk arra az egyrészről talán triviális, ugyanakkor mindenképpen igaznak ható következtetésre, hogy az írás, az írott szöveg olyan valami, ami a szembe íródva képes olyan mély tartalmak kifejezésére, melyeket talán a beszéd képtelen szabatosan kifejezni. A szembe íródás azért fontos, mert ezek szerint az ember a szem által dekódolja az írott szöveget – az írás, az írott szöveg tehát elsődlegesen optikai médium, melyet a látás által vagyunk képesek dekódolni.

Megkockáztatható talán az az állítás is, hogy az emberi életet adott esetben a fonetikus írás folytonossága miatt szervezi a linearitás és a kontinuitás.<sup>49</sup> McLuhan ezen meglátásból kiindulva a szóbeli és az írásbeli kultúra között oppozíció tételezhető fel, csakúgy, mint a vizuális és akusztikus médiumok között. Az ábécé feltalálása a látás dominánssá válásán túl számos területen érvényesülő felosztás és elkülönülés kiindulópontjává vált.<sup>50</sup>

Érdemes persze ugyanezzel kapcsolatban megjegyezni, hogy McLuhan egyik monográfiája teljességgel vitatja, hogy az írás maga elsősorban vizuális médium lenne, hiszen az csak akkor képes egyfajta reflektált látványként működni, mikor pl. az olvasó idegen nyelvű szövegeket olvas, ilyenkor pedig a szöveg jelentését anélkül fogja fel, hogy magát a formát is dekódolná.<sup>51</sup> A fonetikus ábécé nem csupán a látványt és a hangot választja és vonatkoztatja el egymástól, de elkülönít minden jelentést a betűk által jelölt

49 Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, Toronto UP, Toronto, 1962, 47. Idézi: FODOR Péter, *A mechanizáció kiazmusa = Történelem, kultúra, medialisítás*, 194.

50 FODOR, I. m., 194.

51 Jonathan MILLER, *McLuhan*, Collins–Fontans, London, 1971, 10. Idézi: FODOR, I. m., 194.

hangoktól, aminek eredményeként a jelentés nélküli betűk jelentés nélküli hangokra fognak vonatkozni.<sup>52</sup>

Ugyanennek a problémakörnek kapcsán érdemes talán idézni George Steinert is, aki szerint a fonetikus ábécé lejegyzőrendszere és a rá épülő, mozgatható betűket alkalmazó nyomtatás egyáltalán nem valami metafizikus, azaz transzcendens tartalmakat közvetíteni képes találmány, hanem – egyfajta lingvisztikai kérdezőhorizontba belehelyezkedve – feltalálásának okát inkább az indoeurópai nyelvek szintaxisának lineáris struktúráiban érdemes keresni.<sup>53</sup> Az írás azonban ily módon teljesen materiális lenne, ám az irodalom talán ennek ellenére mégis képes transzcendens, metafizikai tartalmakat közvetíteni, még ha a médium, amely e tartalmakat közvetíti, materiális, fizikai formában létező és megragadható is. McLuhan nyomán elképzelhető, hogy az írás uniformizál, ezen uniformizáció azonban csak a mű külső megjelenési formájára, médiumára igaz (pl. a korlátlanul reprodukálható könyvekre vagy elektronikus adathordozókra), a mű maga azonban ettől talán még képes egyedi maradni.

Többek között Walter J. Ong foglalkozik behatóbban a nyomtatás térhódításának történetével és a látvány dominanciájával, mely az emberiségi története során felváltotta a hallás dominanciáját.<sup>54</sup> A nyomtatás által az ember immár másként viszonyul a valaki által megírt szövegekhez, hiszen amíg régebben a kézzel írott könyv egyedi tárgynak, adott esetben műtárgynak és a szerző által megalkotott, reprodukálhatatlan műnek számított, addig mára nyilvánvalóan uniformizálódott, szerzőjétől eltávolodott és korlátlan mennyiségben reprodukálható. A lírai költészetnél maradva ez a forradalom oda is elvezetett, hogy egyes irodalmi szövegek már csupán írott,

52 McLuhan, I. m., 47.

53 George STEINER, *Language and Silence. Essays on Language, Literature, and the Inhuman*, Yale UP, New Haven – London, 1998, 253–257. Idézi: *Vége a Gutenberg-galaxisnak?*, szerk. HALÁSZ László, Gondolat, Budapest, 1985, 150–151. Valamint: FODOR, I. m., 194.

54 Walter J. ONG, *Nyomtatás, tér, lezárás = Szóbeliség és írásbeliség*, szerk. NYÍRI Kristóf – SZÉCSI Gábor, Áron, Budapest, 1998, 245–269.

pontosabban nyomtatott formában képesek teljes tartalmukat közvetíteni (?) – gondolhatunk itt pl. E. E. Cummings egyes verseire vagy a képversekre általában. További folyománya a nyomtatás elterjedésének, hogy a nyomtatott szöveg a kézzel írottal ellentétben tovább nem írható, tehát lezártnak tekinthető.<sup>55</sup> Celan költészetére vonatkozólag ennek a költő kései, hermetikus, önmagukba zárkózó versei kapcsán lehet jelentősége – e rövid, sok esetben mindössze néhány soros versek nyilvánvalóan lezárt szövegek, legalábbis ami formájukat, nyomtatott megjelenésüket illeti. Celannál nem egy esetben még az írásjeleknek is nagy jelentősége van az interpretációs lehetőségek szempontjából, sőt e lezártáshoz tartozhat, hogy a költő sok versét keltezte, s ily módon a szöveg után álló, egyes kiadásokban feltüntetett dátum is a lezárt szöveg részét, tulajdonképpen zárójelét képezi.<sup>56</sup>

Gadamer megközelítéséből kiindulva talán érdemes arra is kitérni, az írott, azon belül pedig az irodalmi szövegek milyen igazságértékkel is bírhatnak. Költői szövegnek elsősorban az tekinthető, amelyből hiányzik a kijelentés igazságértékét igazoló tényező.<sup>57</sup> Az irodalmi szöveg voltaképpen nem más, mint nyelvi műalkotás, olyan műegész, melyet a nyelv mint médium képes közvetíteni a befogadó felé, különösen az olvasás révén. Az irodalmi/költői szöveg csupán az úgynevezett „belső fül” által olvasható eredményesen – ennek kapcsán érdemes megjegyezni, hogy Gadamer minden művészeti alkotás értelmezését olvasásként metaforizálja. Minden művészeti alkotást *olvasni* kell, hogy azok – akár a dolog heideggeri értelmében – jelenvalóvá váljanak. Igazságértékét tekintve a költői szöveg egyszerre képes igazat és hamisat mondani, pontosabban amit mond, az a maga sajátos módján igaz. Paul Celan kapcsán felvethető az a gadameri állítás, hogy a költői szöveg mindig hordoz üzenetet, azaz bír

55 Uo.

56 Celan költeményeinek keltezetttségéről bővebben lásd: Jacques DERRIDA, *Shibboleth, For Paul Celan*, ford. Joshua WILNER = *Word Traces. Readings of Paul Celan*, szerk. Aris FIORETO, Johns Hopkins UP, Baltimore–London, 1994, 3–74.

57 Hans-Georg GADAMER, *Az eminens szöveg igazsága*, ford. TALLÁR Ferenc = Uő., *A szép aktualitása*, T-Twins, Budapest, 1994, 188–201.

valamiféle igazságértékkel, adott esetben negatív módon – Celan esetében ez az igazságérték és ez az üzenet talán éppen a megvonás által kerül kifejezésre. A 20. század irodalmában kialakult a hitelességnek és az igazságnak egy új normája, mely tulajdonképp a költészet lényegéhez tartozik.<sup>58</sup> Celan versei úgy mondanak igazat az olvasónak, hogy hermetikusságuk, nehezen értelmezhetőségük, látszólagos magukba zártságuk által *megvonják* azt az olvasótól – az igazság negatív módon kerül kifejtésre, épp azáltal, hogy látszólag kivonja magát a versből, legalábbis nem explicit módon állítja önmagát. A világ egészének értelmezése, mint olvasás kapcsán talán érdemes megvizsgálni egy másik kései Celan-verset, nevezetesen az *Unlesbarkeit (Olvashatatlan[ság])* kezdetű költeményt.

OLVASHATATLAN EZ  
a világ. Kettős minden.

Az erős órák  
a hasadó időnek igazat  
adnak rekedten.

Te, legmélyedbe szorulva,  
kilépsz magadból  
mindörökre.<sup>59</sup>

E vers alapján a világ olvashatatlansága nem egyebet jelent, mint az, hogy a dolgok összefüggéseikben nem, vagy mindenestre nehezen adják meg magukat az értelmezésnek. Minden dolog természete kettős, egyfelől látható,

58 Uo., 200.

59 A vers eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben! Lator László fordítása az alábbi kötetben jelent meg: CELAN, *Halálfüga*, 113. A vers eredetileg itt látott napvilágot: Paul CELAN, *Schneepart*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1971.

érezhető, ám nyilvánvalóan minden mögött ott van egyfajta mögöttes tartalom, ha úgy tetszik, transzcendens, amit az ember nem, vagy csupán közvetetten, sokszoros közvetítés által képes megérteni; ily módon mire eljutna magáig a megértésig, a dolog lényegi tartalma talán el is sikkad, de mindenesetre csupán sokszorosan torzítva válik érthetővé. Egyetlen út a világ *olvasásához* talán az lehet, miként a vers is sugalmazza, ha a szubjektum kilép önmagából, elidegenedik önnön identitásától. Ezen önmagán kívül helyeződés, extázis keretében pedig talán – persze talán csupán időlegesen, annak ellenére, hogy a Celan-vers világában mindez mindörökké érvényesként deklarálódik – képes megélni bizonyos közvetlen, de legalábbis a sokszoros medialitásnál közvetlenebb tapasztalatokat. Olyan tapasztalatokat, melyekhez talán csak a művészet juttathatja az embert. Ez persze csupán az *Unlesbarkeit* kezdetű vers egy lehetséges olvasata, melynek igazságérvénye pusztán lírai keretek között, a vers költői valóságában lehet elfogadható, s részint hangsúlyozottan ellentmond azon hermeneutikai alapvetésnek, mely szerint nem létezhet megértés közvetítettség, medialitás nélkül. Elképzelhető persze az az előbbivel voltaképpen ellentétes olvasat is, mivel a versben a grammatikai viszonyok korántsem egyértelműek, mely szerint épp az ember önmagán kívül helyezkedése, saját identitásától való elidegenedése az olvashatatlanság oka.

Egy további érdekes aspektus lehet, hogy a versszövegek ugyan önmagukra is referálnak, ugyanakkor bizonyos valóságreferenciával is bírhatnak. Ismert tény, hogy többek között a történelem is az írott szövegek médiumán keresztül ismerhető meg elsősorban – Paul Celan egyes versei pedig nem egyszer utalnak mind a költő személyes életeseményeire, mind pedig az európai történelem olyan szörnyű fordulataira, mint a holokauszt és a második világháború, melyek a celani költészet hermetizmusa ellenére mégis e líra alapélményének tekinthetők. A vers némely esetben nem csupán önnön valóságának hordozója, hanem történelmi, emberi, nem teljes mértékben fikcionális események megörökítője és médiuma. Ez persze nem csupán Celan költészetére, hanem szinte minden lírai költő életművére igaz, Celan életművén belül azonban számos esetben különleges hangsúlyt kapnak bizonyos életrajzi és történelmi

események, pl. a *Todesfuge* (*Halálfuga*), az *Engführung* (*Szűkmenet*) vagy a *Tenebrae* című versekben, melyek nem csupán önnön fikcionalitásukat, imaginárius költői valóságukat, de a holokauszt borzalmas történelmi igazságát is közvetítik felénk, talán jobban hozzásegítve a szenzitív befogadót annak megértéséhez, milyen utakra is téved időnként az emberi történelem.

A medialitás kapcsán ugyancsak figyelemre méltó jellegzetessége egyes Celan-verseknek az intertextualitás, mely által nem csupán a saját tartalmukat közvetítik az olvasó felé, de történetileg visszanyúlnak más szerzők más műveihöz – mediális módon, többszörösen közvetítve jelennek meg a világirodalom más művei, főként a német irodalom alkotásai, például okért Rilke vagy Hölderlin, de akár más nemzetek költői, Apollinaire vagy Oszip Mandelstam bizonyos verseinek sorai is, sok esetben nem csupán indirekt utalások szintjén, hanem változatlanul, vendégszövegekként. Elgondolkodtató persze, mennyire képes észlelni az olvasó ezen mediális, intertextuális módon megjelenített irodalmi szövegeket bizonyos esetekben, hiszen nem teljes művek, pusztán részletek kerülnek idézésre, közvetítésre, melyek mögött ott a továbbolvasandó műegész, a közvetítettség azonban kétségtelenül fontos szerepet játszik az intertextuális idézetek esetén is – az irodalmi szöveg tehát bizonyos esetekben válhat egy másik irodalmi szöveget közvetítő médiummá is.

Talán elfogadhatónak tűnhet az az állítás is, mely szerint az írásmű, az irodalom egyfajta részesülés abban, ami egyébként véglegesen megvonná magát tőlünk. A múlt művészete a medialitás, a materiális reprezentáció által képes a jelen emberének szükségleteit szolgálni<sup>60</sup> – elgondolva persze mindezt részint Gadamer nyomán –, ez nyilvánvalóan csak bizonyos médiumokon keresztül lehetséges, hiszen az ember történeti létező, az időből nem képes kilépni, élete pedig nyilvánvalóan véges. Bizonyos művek időben állandó létezők, médiumaik hiába változnak folyamatosan, ily módon tehát – még ha ezt talán nem is

60 Karlheinz STIERLE, *Ästhetische Rationalität*, Fink, München, 1996, 286. Idézi: KÉKESI Zoltán, *Műalkotás, anyag, médium = Történelem, kultúra, medialitás*, 264–271.

illik tudományos keretek között kimondani – valamilyen módon transzcendens, tehát időn kívüli és örökkévaló szubsztanciák.

Az irodalmi, főként a költői szöveg eminens példája lehet annak, hogy lényege szerint nem válasz valamely kérdésre, hanem a valós dolgok megjelenítése és az imaginárius ábrázolása.<sup>61</sup> A vers, a lírai költemény műalkotás és médium sokat vizsgált és vitatott, ellentmondásos viszonyának egyik mintaszerű esete. A líra adott esetben nem pusztán egy műfaj, hanem műfaji sémák átlépésének egy sajátos módja.<sup>62</sup> A lírai alany identitása problematikus, hiszen a lírai művek befogadójának feladata – szemben bizonyos epikai művek befogadásával – nem egy szubjektummal való azonosulás, hanem egy bizonyos szerep átvétele. A lírai alany egyfajta identítasalakzat, de semmiképpen sem valakinek a konkrét, valós identitása, az olvasó pedig ezáltal képes egyfajta komplex identitás megtagasztására.<sup>63</sup> Az írott szövegeken és az irodalmon belül a líra sokkal többet közvetít az olvasó felé, mint pusztán önmagát. A te, a megszólított második személy mindig többértékű, hiszen egyrészt lehet a lírai alany önmegszólítása, másrészt pedig szólhat egy tényleges másik megszólítotthoz is, bírhat egyfajta interszubjektív jelleggel. Elképzelhető nézőpont az is – főleg Celan kései verseinek önreflexív jellegét figyelembe véve – hogy a versen keresztül már nem is a lírai alany szól a befogadóhoz, hanem tulajdonképpen maga a szöveg a lírai szubjektum. Beszélő és kimondott tartalom, médium és üzenet ily módon bizonyos keretek között képes eggyé válni, ezáltal pedig a közvetítettség mértéke közlő és befogadó között valamennyire csökken. Még amennyiben a versszöveg önmagában nyelvi megnyilvánulás, tehát nyelvi médium által közvetített valami, a lírai költeményben a mű *műszerűsége*, irodalmisága a nyelvi médium minden egyes dimenzióját átítatja,<sup>64</sup> a lírai szövegek ily módon – adott esetben McLuhan nyomán elgondolva – képesek eggyé válni az őket

61 STIERLE, *I. m.*, 262.

62 *Uo.*, 270.

63 Vö. GADAMER, *Wer bin ich und wer bist Du?*

64 STIERLE, *I. m.*

hordozó nyelvi médiummal, így valamennyire talán közvetlenebbül képesek a befogadóhoz szólni, még akkor is, ha a medialitás önmagában nem kerülhető meg – és persze nem is biztos, hogy feltétlenül meg kell kerülnünk, a költészet azonban időnként mégis mintha éppen erre tenne kísérletet.

### 3. Optikai és elektronikus médiumokra történő lehetséges utalások a *Fadensonnen* kezdetű költemény tükrében

Mint azt fentebb beláttuk, tulajdonképpen maga az írás, az írott/nyomtatott szövegek optikai médiumnak tekinthetők, ez voltaképp csupán elemzői megközelítés kérdése. Paul Celan költészetének egyes darabjaiból kiolvasható, hogy az írott, azon belül az irodalmi szövegek egyfajta elsődleges médiumnak tekinthetők – legalábbis a költő számára –, amelyek olyan tartalmakat képesek hordozni és közvetíteni, amit a beszélt nyelv bizonyára nem, vagy legalábbis nem elég pontosan és szabatosan.

Meglátásom szerint azonban a költő egyik ismert versében utalást találhatunk napjaink technicizálódó kultúrájára és elektronikus, optikai médiumaira is, ezen állítást pedig nem más, mint a *Fadensonnen* (*Fonálnapok*) kezdetű jól ismert költemény egyfajta medialitás felől lehetséges újraolvasása alapján támaszthatja alá.

FONÁLNAPOK

a szürkésfekete pusztán.

Egy fa-

magas gondolat

fényhangot fog: van

még dalolnivaló

az emberen túl is.<sup>65</sup>

65 A vers eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben! Lator László fordítását lásd: Paul Celan, *Halálfüga*, 77. A vers eredetileg a az alábbi kötetben

A fenti vers nyilvánvalóan a többi hermetikus versszöveghez hasonlóan számos olvasatot megenged az értelmező számára, noha az olvasatok száma nyilván nem végtelen, hiszen feltételezhető, hogy minden szabad interpretációs megközelítés ellenére minden műalkotás bír valami olyan értelemegésszel, immateriális materialitással, melynek révén a művészi alkotás nem minden esetben adja meg magát az interpretáció önkényének,<sup>66</sup> sőt talán maga a *Fadensonnen* is olyan költői szöveg, melynek retorikája ellenállást tanúsít az önkényes interpretációnak.

A fenti, mindössze hét rövid sorból álló vers recepciótörténete folyamán már többször próbatétel elé állította az értelmezőket. Felvetül többek között annak lehetősége is, hogy a szöveg nem többről szól, mint a költészet transzcendens voltáról, s az emberen túl elénekklendő dalok nem mások, mint azok a transzcendens tartalmak, amelyeket csak a művészet, azon belül is a költészet képes kifejezni.<sup>67</sup> Ezzel párhuzamosan nyilván lehetséges a vers egyfajta ironikus olvasata is, mely szerint egyáltalán nem létezik már semmi az emberen túl, a transzcendenencia elérése többé nem lehetséges, a lírai szubjektum pedig pusztán ezen ironizál,<sup>68</sup> a vers záró állítását ily módon semmiképp sem szabad komolyan vennünk.

A *jenseits der Menschen*, az emberen túlról szóló dalok jelenthetik egyúttal a transzcendens, metafizikai világot – akár az ideák világát, akár az alvilágot<sup>69</sup> –, de adott esetben az is lehetséges, hogy e dalok úgy szólnak az emberen túl, hogy az ember maga pusztán a fizikai világból tűnt el.

került publikálásra: CELAN, *Atemwende*.

66 Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az értekező beszéd irodalma = Az olvasás rejtékútjai. Műfajiság, kulturális emlékezet és medialitás a 20. századi magyar irodalomtudományban*, szerk. BÓNUS Tibor – KULCSÁR-SZABÓ Zoltán – SIMON Attila, Ráció, Budapest, 2007, 12–34.

67 Vö. GADAMER, *Wer in ich und wer bist du?*; Giuseppe BEVILACQUA, *Lettture Celaniane*, Le Lettere, Firenze, 2001, 147–151.

68 Kiss, *I. m.*, 175–177.

69 Vö. BARTÓK, *I. m.*

Elképzelhető-e, hogy Celan verse nem pusztán a transzcendens, emberen túli létezőkről, hanem a költő saját korának és napjainknak rohamosan fejlődő technikai médiumairól (is) szól? Nyilván nem dönthető el egyértelműen, a szöveg ez a fajta megközelítése mennyire önkényes vagy legitim interpretáció, lényegét tekintve azonban, amennyiben Paul Celan költészetét a medialitás aspektusából igyekszünk vizsgálni, mindenképpen érdekes lehet.

A vers kezdetéből kiindulva a költői szöveg *fonálnapokat* (az égbolt felhőn fonászerűen áttörő napsugarakat?) *láttat* az olvasóval, a szürkésfekete pusztaság felett. Természeti kép, tájkép tárul a befogadó elé, tehát a költői szöveg elsősorban a látványra, az olvasói szem előtt megképződő, imaginárius, a szöveg mint optikai médium által közvetített látványra épül. Ahogyan haladunk előre a szövegben, *fa-magas gondolatot* olvashatunk/láthatunk, amint *fényhangot* (Lichtton) fog. Tehát a (feltehetőleg magasztos, burjánzó) emberi gondolat *fényhangba*, egy egyszerre optikai és akusztikus médiumba ágyazódik, ágyazza be önmagát. A *Lichtton* a német nyelvben nem csupán Celan költői neologizmusa, hanem egy létező technikai médium elnevezése, egy a filmgyártásban használatos szakkifejezés.

A *Lichtton*-technika lényege abban áll, hogy a levetített filmtekercshez hangot rögzítő magnéziumszalag is csatlakozik, ezáltal az optikai és az akusztikus anyag egyszerre kerül közvetítésre a befogadó felé, a moziban vetített hangosfilmek lényegében még ma, a digitális technika idején is erre a technológiai megoldásra épülnek, mely nyilván már Celan korában, a 20. század közepe táján sem számított különösebben új keletűnek.<sup>70</sup> Az emberi gondolat tehát a vers sugalmazása szerint lényegében *filmre kerül* – egyszerre közvetíti fényhatás, optikai médium, és hanghatás, azaz akusztikus médium. A kettő együttes használata pedig napjaink elektronikus médiumaira, például a televízióra, a dvd-re vagy

70 Lásd többek között a Wikipédia vonatkozó német nyelvű szócikkét: <http://de.wikipedia.org/wiki/Lichttonverfahren>



az internetre, hogy csak a köznapibbakat említsük, különösen jellemző. Vajon elképzelhető-e, hogy e fényhangot fogás lényegében azonos lenne az emberen túli dalokkal, vagy legalábbis a gondolat e fényhangot fogásból következne, hogy léteznek dalok az emberen túl? Feltételezhetjük, hogy itt nem csupán arról van szó, hogy a költészet és a művészet képes olyan transzcendens tartalmakat megfogalmazni és közvetíteni az ember felé, amelyek más által nem közvetíthetők, hanem arról is, hogy az emberi gondolat többé nem vagy nem pusztán embertől emberhez ér el? Az elektronikus médiumokon keresztül az eredetileg emberi szó bekerül egy olyan adott esetben már önirányításra is képes, az ember által uralhatatlan rendszerbe, ahol tulajdonképpen már *az emberen túl* jut el, egy olyan pusztán médiumok hálózata által létező, uralhatatlan imaginárius világba, ahol az emberre már nincs is szükség. Emberen kívülre, az emberen túlra kerül, ahol már maga az ember és az emberi definíciója sem teljesen világos többé.

A mediális kultúrtechnikák és az elektronikus technikai médiumok rohamos fejlődése a 20. században gyökeresen új tapasztalatokhoz juttatta az embereket, ez a modern korban pedig nyilvánvalóan az irodalom, a költészet átformálódásához is vezetett.<sup>71</sup> Megjelentek a mechanikus önfeljegyző rendszerek, a diskurzusok megsokszorozódtak, az emberi kultúra mediális, sokszorosán, ráadásul technikai médiumok által közvetített jellege miatt már az sem tisztázott, az üzenetek – amennyiben vannak még egyáltalán – kihez szólnak. A mediális változások nyilvánvalóan az irodalom területén is változásokat hoztak, Celan sokat idézett verse pedig talán e változások lenyomatának is tekinthető.

Többek között Friedrich Kittler is leszögezi, hogy semmiképp sincs értelem fizikális hordozó, azaz médium nélkül, azaz az emberi világ, a kultúra szükségképpen közvetített. A közvetítésbe azonban szinte mindig belekerül

71 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költésztörténet és mediális kultúrtechnikák* = Uő., *Szöveg, mediatitás, filológia*, Akadémiai, Budapest, 2004, 166–178.

a Shannon által bevezetett zajfogalom, a végtelenül sokféle esetleges zavaró tényezők összessége.<sup>72</sup> A költészet azonban az a – feltehetőleg legtisztább – a lejegyzett, írott/nyomtatott szövegek közül, amelyet természetéből fakadóan nem szabad zajnak terhelnie. A költészet lényege éppen abban áll, hogy saját elemeit önreferenciális elemként hozza létre, többek között a Jakobson-féle jól ismert kommunikációs modell volt az, mely a jel és a zaj távolságát a lehető legnagyobbra emelte. A költészet tehát olyan médium, olyan kommunikációs forma, mely védekezik a zajok, az üzenetet torzító, a közlést megzavaró tényezők ellen. Ha figyelembe vesszük Celan lírájának hermetizmusát és azt, hogy szövegei kívül kívánják helyezni magukat téren és időn – tehát minden csatornán, amit zaj terhelhet –, akkor ez a törekvés nyilvánvalóan megtalálható a költő számos versében is.

Ennek ellenére korunk kultúrájában zajok tömkelege árnyékolja be a kommunikációt. A zaj ma már technikailag manipulálható, sőt magát a zajt, melynek végtelen megjelenési formája lehetséges, is használhatják szándékosan torzított, titkos üzenetek közvetítésére, miként az jó ideje megfigyelhető<sup>73</sup> a titkos katonai híradástechnikákban. Jel és zaj viszonya lassanként elmosódni látszik, mióta manipulálhatóvá vált – és amióta a matematikai alapú hírközlő technikák a zaj természetét is képesek megváltoztatni, akár addig a messzire vezető következtetésig is eljuthatunk, hogy egyes médiumok címzettjét ma már nem biztos, hogy egyáltalán embernek hívják.<sup>74</sup> Ez lényegében összeegyeztethető lenne Celan-versének azon értelmezésével, hogy a dalok címzettjét, melyek az emberen túl szólalnak meg, már szükségképpen nem nevezhetjük embernek.

Napjaink egyre erősebb technicizálódása, az elektronikus és optikai médiumok térhódítása arra enged következtetni, hogy saját érzékeinkről

72 Friedrich KITTLER, *Jel és zaj távolsága*, ford. LÖRINCZ Csongor = *Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. BÓNUS Tibor – KELEMEN Pál – MOLNÁR Gábor Tamás, Ráció, Budapest, 2005, 455–474.

73 Uo.

74

is pusztán médiumok útján rendelkezhetünk tudással. A művészet és a technikai médiumok alapján véve nem másra szolgálnak sok más egyéb dolog mellett, mint az érzékszervek megtévesztésére. Napjaink technikai médiumai – a költészethez, a celani lírához, és akár a fent idézett vershez hasonlóan – fikcionális világokat, illúziót képesek teremteni, ráadásul némely esetben olyan tökéleteset, hogy még a valóság definíciója is kétségessé válhat.<sup>75</sup> E médiumok főleg optikai, és csak másodsorban akusztikus közvetítő eszközök, hiszen napjainkra az ember számára a látás általi képi felismerés a meghatározó. A képben való felismerés, főleg még gyermekkorban, képes örömet okozni az ember számára. Ez pedig odaig is elvezethet, hogy ezen optikai felismerés által maga az én jön létre, képződik meg, ráadásul az imagináriusból,<sup>76</sup> amelyről közvetítettsége révén nem mindig tudjuk eldönteni, vajon még saját valóságunk részének tekinthető-e.

Az optikai és elektronikus médiumok a történeti múlthoz képest teljesen újszerűen kezelik a szimbolikus tartalmakat. Míg az emberi test a maga saját materialitásban még a valósághoz tartozik, a médiumok egyre inkább az imagináriust, a nem-valós létezését testesítik meg és hozták közelebb az emberhez, ugyanez pedig minden bizonnyal Paul Celan fenti verse nyomán is elgondolható. A technicizálódásról és az újfajta médiumok megjelenéséről persze talán oly módon érdemes beszélni, hogy nem mondunk felettük értékítéletet, habár e túlzott technicizálódás és az ember mint olyan eltűnése, a gondolat, az üzenet emberen túlra kerülése egyfajta negatív utópiát is sejtethet a *Fadensonnen* nyomán is. Nem elfelejtendő az sem, hogy a Celan-versben egy erős költői látvány, egy szürkésfekete (hamuvá égett?) pusztaság tárul elénk, amely felett

75 Friedrich KITTler, *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005, 7–40.

76 Vö. Jacques LACAN, *A tükörszínház*, ford. ERDÉLYI Ildikó – FÜZÉRESSY Éva, Thalassa 1993/2., 5–11.

ugyan még ott süt a nap, de ahol már pusztán fényhangot fogó gondolatot láthatunk – embert azonban semmiképp. Ennek kapcsán vethető fel az a gondolat, hogy a túlzott technizálódás révén a (materiális) emberi kultúrában olyan törvényszerűségek szabadulnak el, melyeket az ember többé nem képes uralni. A kultúra tragédiája éppen abban állhat, hogy bizonyos idő elteltével (értve ez alatt főként a szellemi kultúrát) önmagát számolja fel, a legfőbb veszélyt önmaga számára önmaga jelenti, nem pedig valamely külső tényező.<sup>77</sup>

Érdekes persze azonban, hogy Celan az emberen túl elénkeldő *dallamokról* beszél – a dallam pedig nem optikai, hanem zenei, tehát elsősorban akusztikus médium, éppen ezért talán érdemes néhány rövid megjegyzés erejéig megvizsgálni azt is, milyen utalások történnek Celan egyes verseiben a zene médiumára, s ehhez milyen pozitív vagy negatív konnotációk képesek társulni.

#### 4. Utalások a zene médiumára

A zene médiumára – mely akusztikus, és ha csupán instrumentális zenéről beszélünk, akkor nem-nyelvi, tehát valamilyen módon a nyelv felett álló médium – Celan költészetében számos helyen történik utalás, megjelenik mind egyes versek szerkesztési technikáiban, mind pedig motívumként egyes szövegekben. Költészet és zene egymáshoz meglehetősen közel álló művészeti ágak, s ezt Celan, mint sok más költő a világirodalom történetében, nyilvánvalóan maga is felismerte.

Érdemes például megemlíteni a szerző viszonylag korai és jól ismert versét, a *Todesfuge* (*Halálfuga*) című költeményt, mely már címében is egy zenei szerkesztésmódra utal, e zenei szerkesztésmódot pedig híven

77 Georg SIMMEL, *A kultúra fogalma és tragédiája = Forrásmunkák a kultúra elméletéből: német kultúraelméleti tanulmányok*. II., Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1999, 75–93.



követi is fúgaszerű ritmikusságával, az egyes tételek ismétlődésével, változtatásával.<sup>78</sup>

Isszuk a reggelek szürke tejét napeste is isszuk  
délben is isszuk hajnalban is isszuk és éjszaka isszuk  
isszuk és isszuk  
sírt ásunk magunknak a légben ott nem fekszünk szorosan majd  
Kígyókkal játszik egy ember a házban és ír  
és ír ha sötétlik Németországnak aranyhajad Margit  
ír és a háza elé lép ki villannak a csillagok füttyszóval hívja a vérebekeket  
füttyszóval hívja zsidóit elrendeli  
átságok sírt a talajban tánczene szóljon<sup>79</sup>

Az idézett rövid részletet elolvassza is világossá válhat – főként hangos olvasás esetén – a befogadó számára a szöveg zenei megkomponáltsága, zenei szabályokra épülő ritmikus volta, főként ha figyelembe vesszük, hogy lényegében az egész vers az idézett részlet különböző variációiból áll össze. A szöveg nem csupán az ismétlődés, de a hangzás ritmusa szintjén is szisztematikus, ezt pedig még a magyar fordítás is képes visszaadni. A *Todesfuge* szövege tehát egyszerre tekinthető valamilyen módon nyelvi és nem-nyelvi médiumnak, mivel a zenei szerkesztettség már nyelven kívüli tulajdonsága a szövegnek, annak tartalmát, üzenetét azonban maga is közvetíti, egy ritmikus, zenei minták szerint megszólaló szöveg pedig nyilvánvalóan többet hordoz, mintha csupán egyszerűen, a természetes nyelvhez közel álló módon megszólaló prózai szöveg volna. Hiszen közismert, hogy az *olvasás* bizonyos történeti korokban, egészen a nyomtatás elterjedéséig hangos olvasást jelentett,

78 Bővebben lásd: PETŐ Zsolt, *A celani fúga. Az örvényesztétikumának megközelíthetősége Paul Celan költészetében*, Gond 1999/18–19., 68–75.

79 A versrészlet eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben! Faludy György fordítása az alábbi kötetben jelent meg: FALUDY György, *Test és lélek*, Alexandra, Pécs, 2005, 638.

a vers kritériuma pedig az énekelhetőség, a zenei megkomponáltság volt – míg nem létezett a nyomtatott szövegek médiuma, az irodalmi szövegek bizonyos része elsősorban akusztikus médiumokon keresztül szólalt meg, melyekben olyan nem-nyelvi elemek is jelentéshordozó erővel bírtak, mint a ritmus és a zene. Költészet és zene, különösen líra és vokális zene éppen ezért nem válnak el egymástól gyökeresen, hiszen közös történeti múltra tekintenek vissza. Elterjedt megközelítés az is, hogy a zenei szerkesztettség és az akusztikus megszólalás oly mértékben képes önálló médiumként viselkedni, hogy bizonyos esetekben – pl. dalok vagy megzenésített versek esetében – a nyelvi textúra teljesen háttérbe szorul, és akár esztétikailag értéktelen, adott esetben giccses szöveg is képes ugyanazt a hatást tenni a befogadóra, mint egy értékes irodalmi szöveg, ha megfelelő dallamon szólaltatjuk meg.<sup>80</sup> Érdekes lehet ugyanezen elképzelést a celani költészetnél maradva a ritmikus, zeneileg megszerkesztett *Todesfuge* című versre alkalmazni, és feltenni a kérdést, milyen hatást képes az elérni, ha a befogadó csak a zenei ritmust hallja, a textuális vers maga pedig háttérbe szorul. A versben egyébként még motívumként is megjelenik a zene, mégpedig ironikusan, az önnön sírjukat ásó emberek tánczene játszására való utasításaként. Ám nem elképzelhető, hogy ez a vers költői világában megszólaló tánczene, mely nyilvánvalóan nyelven kívüli médium, valamennyire képes enyhíteni a versben megjelenő lírai beszélők lágerbeli szenvedését? A kérdésre nyilvánvalóan nincs egyértelmű válasz, és lehet, hogy a halál előtt utasításra megszólaltatott zene motívuma pusztán a költői beszéd ironikus retorikájának kelléke.

A *Todesfuge* mellett egy másik viszonylag ismert Celan-vers az *Engführung* (*Szűkmenet*), melynek Peter Szondi<sup>81</sup> egy teljes hosszabb lélegzetű tanulmányt szentelt. Az *Engführung* a németben zenei szakkifejezés, lényegében

80 Vö. Susan K. LANGER, *Feeling and Form. A Theory of Art*, Routledge & Kegan Paul, London, 1953.

81 Peter Szondi elemzését az *Engführung* című versről lásd bővebben: Peter SZONDI, *Celan-Studien*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1972.

azonos az olasz *stretto* 'szűk(en)' zenei szakszóval, s a *Halálfűgához* hasonlóan e hosszúvers sem csupán címében, de szerkesztésmódjában is zenei – egymástól elválasztott strófákból, mondhatni tételekből áll. Amellett, hogy valamiként a holokaustt szörnyű történelmi tapasztalatait is közvetíti, nem csupán nyelvi tartalma, de megformáltsága, zenei megszerkesztettsége által is hordoz valami többletet, mint egy csak nyelvi szöveg prózaként történő papírra vetése/elmondása.

A zenei médium motívumként való megjelenésénél maradvány figyelmeztet érdemelhet Celan egyik viszonylag korai verse, a *Nachtmusik* (*Éjzene/Éji zene*) címet viselő darab, mely már címében is a zenei médiumra tesz utalást.

Füstölgő víz tör elő az égboltbarlangokból:  
Belemerítéd az arcod, pilláid lebegnek.  
Pillantásodban kékes tűz marad, palástom testemről letétem:  
majd hozzám emel a hullám a tükörben, magadnak címet kívánsz...<sup>82</sup>

A viszonylag rövid, két strófából álló költemény címével ellentétben nem igazán mutatja zenei szerkesztettség jeleit, azonban a zeneiséget talán pótolja e sorok érzelmi intenzitása. Hangsúlyozottan korai, a kései, irodalomtudományi elemzések számára talán érdekesebbnek tűnő hermetikus verseknél sokkal kevésbé magába zárkózó Celan-versről van szó, melyből még hiányzik az a szüksézszerűség és látszólagos érzélemmentesség, ami majd a kései Celanra oly jellemzővé válik. Ha egyszerűen akarunk fogalmazni, a *Nachtmusik* első olvasásra leginkább szerelmi líráként olvasható, mely intenzív érzelmeket kísérel meg kifejezni, mint azt a benne megjelenő megszólítás és örvénylő költői képek is mutatják. Habár a költői szöveg ez esetben

82 A versrészletet eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben! A versrészletet saját fordításomban közlöm: CELAN, *Nyelvrács*, 10. A vers eredetileg az alábbi kötetben jelent meg: Paul CELAN, *Der Sand aus den Urnen*, Wien, 1948.

látszólag szinte tisztán nyelvi médium marad, a címválasztás talán összefügg azon elképzeléssel, hogy a zene általában elsősorban nem gondolatok, intellektuális tartalmak, hanem érzelmek, emocionális jelentések kifejezésének a médiuma, olyan dolgokat közöl a befogadóval akusztikus módon, amelyeket a pusztán nyelvi médium által nem minden esetben lehetséges maradéktalanul közölni bárkivel is.

Celan egy valamivel későbbi verse, a *Cello-Einsatz* (*Cselló-belépés*) kezdetű költemény szintén motívumként utal a zene médiumára, ráadásul ez alkalommal még egy konkrét hangszer, a cselló is megnevezésre kerül.

CSELLÓ-BELÉPÉS  
a fájdalom mögül:

a kényszerek, ellen-  
egekké halmozódva,  
megfejtethetlent  
görgetnek irányásá elé,

a megmászott este  
tüdőgallyal tele...<sup>83</sup>

A cselló a *fájdalom mögül* lép be – Celan lírája kifejezetten jellemző a mögöttes tartalmak sejtetése, a mögöttség közvetítésének kísérlete. Elképzelhető-e, hogy e fájdalom nem más, mint az emberi nyelv fájdalma, amely *mögül* lép egy nyelven kívüli, e fájdalmas nyelvbe zárt létezés mögött/rajta túl rejlő tartalmakat megszólaltatni képes médium? A kényszerek *ellen-egekké* (a németben a *Himmel* főnév a bibliai

83 A vers eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben! Lator László fordítása az alábbi kötetben jelent meg: CELAN, *Halálfűga*, 83. A vers eredetileg az alábbi kötetben látott napvilágot: Paul CELAN, *Atemwende*.

értelemben vett mennyországra is utal, tehát adott esetben *ellen-mennyországokká*) halmozódnak, az útba pedig valami megfeythetetlen gördül. Azért megfeythetetlen a fájdalom világa, a nyelv számára, mert a nyelven kívülről érkezik? A zene, mint médium, talán képes lehet átmenetileg enyhíteni ezt a fájdalmat, melyet a nyelvi médiumban való szkepszis okoz az embernek.

A zene általi közvetítettség talán képes egyfajta virtuális időt teremteni, egyben pedig egyfajta virtuális tér illúzióját is kelti. A zenei formák olyan logikai struktúrák szerint épülnek fel, mint az emberi érzelmek, épp ezért képesek rájuk hatást gyakorolni. A zene egy pszichikai folyamat által generált szimbólum, a tonális struktúrák pedig épp olyan egyes logika szerint épülnek fel, akár csak a különböző érzelmi megnyilvánulások, mint a harag, szomorúság, gyengédség stb.<sup>84</sup> A szimbólum és az általa szimbolizált tárgy – az emberi érzelmek és a zene – azonos logikával rendelkeznek, nem csoda hát, ha a zene képes megmozgatni és generálni az emberi érzelmeket, hiszen struktúrájuk közel ugyanolyan elvek szerint épül fel.

A költészet, és minden bizonnyal minden művészeti ág lényegében merőben hasonlóan működik – leképezik, szimbolizálják az emberi érzelmeket, épp ezért képesek érzelmi hatást kiváltani a befogadóból. Fokozottan igaz lehet ez, amikor egyszerre több művészeti ág ötvöződése, zene és költészet egyszerre jelenik meg, mint például megzenésített versadaptációk esetében is – Paul Celan lírája esetében gondolhatunk Michael Nyman ismert Celan-feldolgozásaira, melyekben a versek vokális szöveggént funkcionálnak a zenei médium elsődlegessége mellett.

Mint az fentebb említésre került, bizonyos esetekben nyilvánvalóan igaz lehet, hogy a zene önmagában képes érzelmi hatást kiváltani a befogadóból és auditív médiumként funkcionálva felé bizonyos tartalmakat közvetíteni, függetlenül attól, esztétikai szempontból mennyire értékes,

84 LANGER, I. m.

mennyire irodalmi vokális szöveg társul hozzá. Azt azonban megítélésem szerint kétségtelenül érdemes figyelembe venni, hogy például megzenésített költemények esetében a zeneszerző nem-nyelvi művészi alkotása a költő eredetileg csak nyelvi médium által létező művéből indul ki, értelmezve, *interpretálva*, továbbgondolva azt. Az eredmény így együttesen nyilvánvalóan több, mintha csak szöveg vagy csak zene szólalna meg – így módon viszont az interpretációkban elhangzó vokális szöveg – gondolok itt ismét Michael Nyman Celan-dalaira –, mely értelemszerűen azonos az adott vers szövegével, talán szintén hozzájárul ahhoz az esztétikai hatáshoz, melyet a megzenésített versek előadása képes a befogadóra gyakorolni. Ugyanez érvényes lehet a zenei szerkesztettség bizonyos jegyeit magukon viselő irodalmi szövegekre, ahol a helyzet lényegében fordított – a nyelvi médium továbbra is elsődleges, de a ritmus nem egészen nyelvi médiuma valami többletet képes hozzáadni a nyelvi szöveg médiumához, ezáltal pedig talán valamennyire közvetlenebbé válhat az irodalmi szöveg által hordozott tartalom, még akkor is, ha a medialitás nyilvánvalóan nem szüntethető meg. A művészi alkotások bizonyos esetekben mindazonáltal képesek lehetnek a közvetlenség illúzióját kelteni, még akkor is, ha az pusztán pillanatnyi érzécsalódás.

Amennyiben feltételezzük, hogy Paul Celan költészete borzalom és szépség határára helyezi el önmagát<sup>85</sup> – borzalom alatt érthetjük az általa közvetített negatív történelmi tapasztalatokat és a nyelvi szkepszis katasztrófáját –, akkor feltételezhetjük azt is, hogy a szépség, amit a lírai költemény hordozni képes, szemben áll az emberi nyelv túlzott közvetettsége által képviselt borzalommal. A művészi alkotások talán képesek a közvetlenség illúzióját kelteni, s úgy megszólítani a befogadót, mintha képes lenne túllépni a sokszoros medialitáson, megkerülve magukat a médiumokat.

85 Ingeborg BACHMANN, *Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung* = Uő., *Werke*, IV., szerk. Christine KOSCHEL és mások, Piper, München, 1978, 108. Idézi: BACSÓ Béla, *A szó árnyéka. Paul Celan költészetéről*, Jelenkor, Pécs, 1996.

## 5. A közvetlenség illúziója

Paul Celan költészetében a fentiek alapján felfedezhető egy tendencia, mely a – főként a mára tökéletlennek bizonyult nyelvi médium általi – közvetítettség lerombolására, de legalábbis áthidalására irányul. Amennyiben pedig a művészet nem képes áthidalni a nyelvi médium általi közvetítettséget – habár a zene médiuma, mint fentebb megfigyelhettük, nem-nyelvi akusztikus médiumként talán képes csökkenteni e medialitást, ennek igénye pedig mintha bizonyos Celan-versekben is megjelenne –, úgy igyekszik kivonulni az emberi világ minden törvényszerűsége közül, létrehozva saját valóságát. Persze anélkül, hogy értékítéletet mondanánk felette, a művészet az imagináriust közvetíti.

Celan egyes verseiben azonban mintha jelen lenne egy olyan tendencia is, mely szerint a művészet teljesen privatívva válik, a közvetettséget és közvetítettséget pedig éppen azért igyekszik kijátszani, hogy lemond mindenfajta közvetítésről. A vers többé nem *közvetít* semmit, csupán önmagában áll, túl mindenkin és mindenben. Erre szolgálhat például a *Stehen (Állni)* kezdetű költemény.

ÁLLNI, a levegőben,  
a sebhely árnyékában.

Senkiért-és-semmiért-állás  
ismeretlenül,  
teérted  
egyedül.

Mindazzal, mi benne térrel bír,  
nyelv nélkül is akár.<sup>86</sup>

86 A vers eredeti szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben! A vers eredetileg az alábbi kötetben jelent meg: Paul CELAN, *Atemwende*. Bartók Imre magyar

A vers kívül helyezi magát az idő dimenzióján – erről tanúskodik a költemény kezdőszavának az idő aspektusát nélkülöző, főnévi igenév volta is. Ez az állás nem *valamikor* történik, sőt még a *valahol* (a levegőben, sebhelyek árnyékában) is meghatározhatatlan marad. Talán még azt sem lehet mondani, hogy valamiféle lírai szubjektum állna, aki a versben megszólal – egyszerűen nem létezik többé szubjektum, pusztán a vers maga, mely mindenből visszavonja magát, önnön valóságába, ahol rajta kívül már semmi más nem létezik. Ezen állás elképzelhető *nyelv nélkül is akár* – nincs szükség többé sem nyelvre, sem pedig más médiumra, hiszen többé semmi nem közvetítődik. Felfüggesztődik McLuhan azon állítása, mely szerint minden médium tartalma egy másik médium<sup>87</sup> – a vers pusztán önmagára reflektál anélkül, hogy bármiféle nyelvi vagy nem-nyelvi állítást közvetítené,<sup>88</sup> kívül helyezi magát nyelvi és technikai médiumokon, jelentéseken vagy bármi megragadhatón. Kívülről többé nem ragadható meg, pusztán saját magába zárt világában lesz érvényes bármi is – ily módon azonban ez a zárt, bár látszólag elérhetetlen világ képes a medialitástól való mentesség, a közvetlenség látszatát kelteni. Felmerül persze a kérdés, miként lehetséges megértés, ha a vers maga, mely pusztán önnön vallóságán belül szólal meg, nem hordoz, azaz nem *közvetít* többé jelentést? Ezen állítás nyilván csak imaginárius, költői, művészi keretek között bírhat bármiféle igazságérvénnyel (de szükség van-e még e kategóriára?), s csupán addig, míg az olvasó valamilyen módon mégiscsak részesül egy önmagát hozzáférhetetlennek definiáló, médiumokon kívül helyezett világból, vagy legalábbis annak foszlányaiból, akár csupán a megérezés, a megsejtés szintjén megmaradva, ha már megértés nem lehetséges többé.

fordítását és a hozzá kapcsolódó elemzést lásd: BARTÓK, *I. m.*, 83–84.

87 Vö. Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, Routledge – Random House, London – New York, 1964.

88 Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika*, Pozsony, Kalligram, 2007, 15.

Lényegében ugyanerről a médiumokon kívül helyeződésről szólhat nekünk Celan egy másik kései verse, a *Schreib dich nicht (Ne írd magad)* kezdetű szöveg is.

NE ÍRD MAGAD  
a világok közé,

lázadj fel a  
jelentések tömege ellen,

bízz a könnyek nyomában  
és tanulj élni.<sup>89</sup>

E szövegben is megjelenik a világ megértésének olvasásként való metaforizálása – a lírai szubjektum/a vers maga arra szólítja fel önmagát, hogy ne írja magát a világok közé, azaz ne vállalja a médium szerepét, ne kíséreljen meg közvetíteni semmit a lét különböző dimenziói, például ember és ember, szubjektum és szubjektum között, hiszen a világ olvashatatlanságából és túlzott medialitásából kifolyólag pontos jelentéstartalmak közvetítése talán úgyszólván lehetetlen. A nyelv – és talán egyéb médiumok – tragédiája éppen abban áll, hogy egy idő után önmagukat számolják fel. Az emberi kultúrának minden körülmények között szüksége van a médiumokra,<sup>90</sup> sőt a médium bizonyos kontextusban akár a művészet szinonimája is lehet, ám olykor felmerülhet a kérdés: mi értelme bármit is megpróbálni

89 A vers eredeti szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben! A verset saját fordításomban közlöm. A költemény eredetileg nem jelent meg kötetben a szerző életében, csupán Celan halála után látott napvilágot. Keletkezési ideje egyébként 1966. Lásd többek között: Paul CELAN, *Kommentierte Gesamtausgabe*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2005, 493.

90 K. Ludwig PFEIFFER, *A mediális és az imaginárius*, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005, 11–49.

közvetíteni, ha maradéktalanul semmi sem közvetíthető? Paul Celan költészetének egyes darabjai eljutnak odáig, hogy letessenek bármiféle közvetítés vágyáról. A vers *fellázad a jelentések tömege ellen* azáltal, hogy a kaotikus, bizonytalan és sokszorosan közvetített jelentésáradatból immár semmit nem kíván közvetíteni, pusztán saját magányos utazására indulva<sup>91</sup> eljutni egy olyan állapotba, világba, ahol már nincs szükség semmiféle közvetítettségre. E világ a vers önnön magán belül rejlik – a vers már csupán *a könnyek nyomában képes megbízni*, azon könnyekében, melyeket az ember talán a közvetlenség iránt érzett vágy fájdalmában hullatott. Csupán akkor tanulhat igazán élni, ha eljut a közvetítetlenség önmagáért való, önmagába zárt állapotába, ahol nincs többé kiszolgáltatva a nyelvi és technikai médiumoknak. E visszavonulás persze csupán költői és illuzórikus – egy pillanatra azonban talán mégis úgy érezhetjük, a közvetlenség medialitás nélküli megtapasztalása mégis lehetségesé válhat.

Érdekes megfigyelésnek hathat, hogy a nyelvi szkepszis sokak számára nyomasztó évtizedei után napjaink irodalmi és irodalomtudományi gondolkodásába mintha újra megjelenne a közvetlenség iránti vágy,<sup>92</sup> miként az Paul Celan költészetének bizonyos, főként kései verseiben is megjelenni látszik. Habár tudjuk, hogy az emberi kultúra és azon belül minden tapasztalás talán eredeténél fogva közvetített, a medialitás pedig létmódjához tartozik, a dolgok közvetlen megismerése pedig lehetetlennek hat, mégis jó remélni, hogy valamilyen módon lehetséges a medialitás megkerülése. A művészet, s azon belül is a költészet, mint a mindennapi nyelvnél tisztább és közvetlenebb beszédmód – adott esetben Celan nyelvi korlátokat felszámolni kívánó költészete – pedig talán megadhatja nekünk a reményt, hogy egyes dolgokat mégis képesek lehetünk közvetlenül, a maguk elemi valójában megismerni és megtapasztalni.

91 Vö. CELAN, *Meridián*.

92 Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A közvetlenség visszatérése? = Történelem, kultúra, medialitás*, 272–307.

## Függelék

Az idézett versek és versrészletek eredeti német szövege

1.

Augenrund zwischen den Stäben.

Flimmertier Lid  
rudert nach oben,  
gibt einen Blick frei.

Iris, Schwimmerin, traumlos und trüb:  
der Himmel, herzgrau, muß nah sein.

2.

EIN DRÖHNEN: es ist  
die Wahrheit selbst  
unter die Menschen  
getreten,  
mitten ins  
Metapherngestöber.

3.

IN EINS  
Dreizehnter Feber. Im Herzmund  
erwachtes Schibboleth. Mit dir,  
Peuple  
de Paris. *No pasarán.*

4.

MIT DEN SACKGASSEN SPRECHEN

vom Gegenüber,  
von seiner  
expatriierten  
Bedeutung –:

dieses  
Brot kauen, mit  
Schreibzähnen.

6.

DAS WORT VOM ZUR-TIEFE-GEHN  
das wir gelesen haben.  
Die Jahre, die Worte seither.  
Wir sind es noch immer.

Weißt du, der Raum ist unendlich,  
weißt du, du brauchst nicht zu fliegen,  
weißt du, was sich in dein Aug schrieb,  
vertieft uns die Tiefe.

7.

UNLESBARKEIT dieser  
Welt. Alles doppelt.

Die starken Uhren  
geben der Spaltstunde recht,  
heiser.

Du, in dein Tiefstes geklemmt,  
entsteigst dir  
für immer.

8.

FADENSONNEN  
über der grauschwarzen Ödnis.  
Ein baum-  
hoher Gedanke  
greift sich den Lichtton: es sind  
noch Lieder zu singen jenseits  
der Menschen.

9.

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends  
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts  
wir trinken und trinken  
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng

Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt  
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar  
Margarete  
er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift seine  
Rüden herbei  
er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde  
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

10.

*Nachtmusik*  
Ein rauchendes Wasser stürzt aus den Höhlen der Himmel;  
du tauchst dein Antlitz darein, eh die Wimper davonfliegt.  
Doch bleibt deinen Blicken ein bläuliches Feuer, ich reiße von mir  
mein Gewand:  
dann hebt dich die Welle zu mir in den Spiegel, du wünschst dir ein  
Wappen...

11.

CELLO-EINSATZ  
von hinter dem Schmerz:

die Gewalten, nach Gegen-  
himmeln gestaffelt,  
wälzen Undeutbares vor  
Einflugschneise und Einfahrt,

Der  
erklommene Abend  
steht voller Lungengeäst...



12.

STEHEN im Schatten  
des Wundenmals in der Luft.

Für-niemand-und-nichts-Stehn.  
Unerkannt,  
für dich  
allein.

Mit allem, was darin Raum hat,  
auch ohne  
Sprache.

13.

SCHREIB DICH NICHT  
zwischen die Welten,

komm auf gegen  
der Bedeutungen Vielfalt,

vertrau der Tränenspur  
und lerne leben.

## KOMOR ÉG ALATT A SZÉP

*Paul Celan kései költészetének redukált esztétikája*

Jelen tanulmányban a szépség aktualitásával, annak lehetséges megjelenési formáival kívánok foglalkozni Paul Celan, a 20. század emblematikus költőjének költészetén belül, a szerző három viszonylag ismert kései versének elemzésén keresztül, rávilágítva Celan szépségről és művészetéről alkotott eszményének néhány lehetséges aspektusára.

Ahhoz, hogy megértsük, mit is jelenthet Paul Celan líráján belül a *szépség*, úgy vélem, szinte elengedhetetlen, hogy bizonyos előismeretekkel bírjunk a szerző életrajzát, történelmi helyzetét, nyelv- és líraszemléletét illetően.

A Celan-szakirodalom jelentős része a szerzőt a holokauszt költőjeként tartja számon. A német anyanyelvű, csernovici születésű (Bukovina), zsidó származású, és valamiként zsidó identitással is bíró, egyébként számos nyelvet ismerő költő minden bizonnyal az európai kultúra számos szegmensét magáénak érezhette, ugyanakkor egyes aspektusokhoz, mint például saját zsidósághoz is meglehetősen ellentmondásosan viszonyult. Költői nyelve részint a holokauszt mint történelmi és emberi tragédia, illetve az azt követő eszmetörténeti vákuum hatására kései fázisában a hallgatás felé tendált, azaz Celan kései versei hermetikus, magukba zárkozó, a valóságra nem, vagy csupán részint referáló, nehezen dekódolható szövegek. Jelen lehet-e hát egy ennyire tömör, komor ég alatt íródott, az idő és a tér dimenziójából magát szinte kizáró, és önnön terét és idejét megteremtő lírában a *szépség* mint cél, de akár csak téma vagy motívum? Érdemes-e egyáltalán egy ilyen első pillantásra mindenképp borús, saját szövegi valóságába zárkozó költészetet az esztétika, a szépség aspektusa felől megközelíteni?

Úgy vélem, a szépség és annak keresése, a művészi szépség megalkotására, vagy inkább újraalkotására való törekvés nem csupán elvétve, áttételesen



jelenik meg Paul Celan költészetében, mint azt első ránézésre, a (főként kései) Celan-szövegek kapcsán feltételezhetnénk. Celan lírája korántsem biztos, hogy annyira letisztult, steril, „esztétikamentes”, mint az felszínes olvasásra tűnhet, sőt nem is annyira szélsőségesen elméleti, filozofikus, semmint esztétikus költészet, ahogyan azt egyik jelentős magyar fordítója, Lator László<sup>93</sup> is burkoltan megjegyzi egyik, a hazai Celan-filológia történetének még viszonylag korai szakaszában írott tanulmányában. Pusztán inkább arról lehet szó, hogy Paul Celan egy olyan történelmi, eszmei és emberi kontextusban alkotott, volt kénytelen alkotni, amelyben, mint sok minden, például a nyelv kifejezőképességébe vetett hit, a szépség fogalma is többé-kevésbé átértékelődni látszott, azaz konkrétan a második világháború és a holokauszt után már semmiképpen sem teljesen ugyanaz számított esztétikai/művészi értelemben véve szépnek, mint ahogyan azt a korábbi európai tradíciók definiálták – persze kétségtelenül sok közös vonás megfigyelhető a régi és új idők szépségeszménye között.

Ahogyan azt Bacsó Béla<sup>94</sup> Ingeborg Bachmann<sup>95</sup> egy, a második világháború utáni európai költészetről szóló előadására hivatkozva megjegyzi, Celan lírája *Grauen* és *Schönheit*, a borzalom és szépség fogalmai közötti térben helyezhető el. E kettő értelmezhető két szélsőségként, azonban létezhet egy olyan olvasat is, mely szerint a borzalom kiváló alkalmat ad a szépség fogalmának újradefiniálására. A háború és a holokauszt mint a történelem, illetve azon belül egyéni emberi sorsok által megtestesített borzalmak, adott esetben akár alkalmat adtak a művészet, ezzel együtt pedig az esztétikai értelemben vett szépség létjogosultságának megkérdőjelezésére is. Ingeborg Bachmann és Bacsó Béla véleménye szerint ugyanakkor a művészet megkérdőjeleződése egyáltalán nem feltételezi annak végleges megszűnését, el-

93 LATOR László, *Paul Celan*, Új Írás 1980/10., 94.

94 BACSÓ Béla, *A szó árnyéka. Paul Celan költészetéről*, Jelenkor, Pécs, 1996, 6–7.

95 INGEBOURG BACHMANN, *Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung* = *Uő.*, *Werke*, IV., szerk. Christine KOSCHEL és mások, Piper, München, 1978, 108.

sikkadását. A kategóriák átértékelődése egyáltalán nem vonja magával azt, hogy bármi is *megszűnne* létezni, pusztán ami egészen addig létezett, egy bizonyos traumatikus helyzet után más formában, redukáltan vagy rejtetten létezik tovább.

Mint a második világháború után alkotó európai költők jelentős része, Paul Celan ebben a határhelyzetben,<sup>96</sup> egy történelmi, és egyszerre személyes trauma után kezdte meg és tetőzte be költői működését. Miként azt Lator László<sup>97</sup> írja, viszonylag korai verseiben Celan még sok költői képpel és motívummal vette körül versei magvát, azonban ahogyan élete és munkássága haladt előre, egészen tragikus, 1970-es öngyilkosságáig a verseiből egyre inkább eltűntek a felesleges elemek, kései versei körülbelül 1960-tól számítva egyre rövidebb, hermetikusabb, sejtelmesebb és nehezebben értelmezhető szövegek. Ez azonban korántsem jelenti azt, hogy mentesek lennének mindenféle szépségeszménytől, szépségre való törekvéstől.

A szépség aktualizálását Paul Celan költészetében három, viszonylag kései versén keresztül igyekszem megvizsgálni, mivel meggyőződésem, hogy ezen érett költemények a lehetséges látszat ellenére hívebben, autentikusabban tükrözik a költő művészetszemléletét és szépségeszményét, mint korai, érett lírájához képest kiforratlan, habár helyenként jóval esztétizálóbb szövegei. Babits<sup>98</sup> szavaival élve hiszem, hogy *ami valóban szép, az nehéz*, mégpedig abban az értelemben, hogy mély, elsöre nem feltétlenül dekódolható tartalmat hordoz, megértéséhez pedig különös érzékenység, odafigyelés, továbbgondolás szükséges. Hiszem ezt főleg Paul Celan és nemzedéke, a holo-

96 Paul Celanról szóló doktori disszertációjában Kiss Noémi több helyen nevezi Celant határjáró, kultúrák és korszakok határait átlépő, ugyanakkor őket össze is kötő költőnek. Bővebben lásd: Kiss Noémi, *Határhelyzetek. Paul Celan költészete és magyar recepciója*, Anonymus, Budapest, 2003.

97 LATOR László, *Utószó* = Paul CELAN, *Halálfiúga*, ford. LATOR László, Európa, Budapest, 1980, 123–128.

98 Babits szállóigévé vált állítását, valamint annak bővebb kifejtését többek között lásd: BABITS Mihály, *Könyvről könyvre*, Nyugat, 1934/14–15.

kauszt után radikálisan más hangnemben megnyilvánuló európai költészet képviselőinek esetében, még akkor is, ha ezen költők, közöttük a vizsgált szerző is diskurzust, dialógust folytat elődeivel, egészen a romantikáig vagy még későbbiekig visszamenőleg, mint arról a tanulmány során később még nagyobb részletességgel is szó lesz.

Az esztétikai értelemben szép mű, melynek fogalma ráadásul egy háború és egy népirtás után szükségszerűen ártékelődik mind az individuális, mind pedig a kollektív tudat szintjén, mindig túlmutat önmagán, mindig valami sokkal többet hordoz annál, mint ami. A költészet valami olyasmi felé kell – vagy legalábbis kellene – hogy tendáljon, még komor ég alatt is, ami megnyugvást, feloldódást hordoz magában, adott esetben egy intellektuális-spirituális értelemben vett pusztulás utáni újrakezdés lehetőségét. Nem fogalmazhat azonban egyértelműen ott és akkor, ahol és amikor minden felborulni, megrendülni, a visszájára fordulni látszik, és ahol az emberi nyelv már nem képes a korábbi tradicionális értelemben szépnek tartott retorikai eszközökkel, szóképekkel, alakzatokkal, metaforákkal megfelelni egy definíciónak, mely ha meg nem is szűnik meg, de gyökeresen megváltozik, mintegy önmagát változtatva meg. A szépség teljesen más formában aktualizálódik és tör elő újra a művészeti-eszmei nihiltól, amelybe egy olyan történelmi-eszmetörténeti folyamat jutatta, mely megkísérelte még elpusztítani, per definitionem a létező fogalmak közül kitörölni is. Úgy vélem, Celan költészete bizonyos szempontból védekezés is, védekezés a holokauszt és a második világháború emberekkel, eszméikkel, értékekkel, művészetekkel szembeni támadása ellen, e védekezés keretében pedig a költő a művészi nyelvhasználat adta lehetőségekkel élve igyekszik újrateremteni azt, ami majdnem vagy részben megsemmisült, megsérült. Ez a valami pedig a költészet, a művészet, a művészi vagy esztétikai értelemben vett szépség – talán felszínes és pontatlan a megközelítés, de nem kezelhetjük-e ezeket a fogalmakat legalább közel szinonimként vagy mindenestre szemantikailag meglehetősen sok közös elemet tartalmazóként? Involválja-e a művészet fogalma a művészi/esztétikai szép fogalmát, vagy létezik olyan művészet, mely nem törekszik a szépségre, csak valamiféle absztrakt tisztaságra, de nem

szépség-e már automatikusan ez is? Erre a kérdésre talán nem létezik egyértelmű válasz, azonban meglehetősen valószínű, hogy Celan három, elemzésre kiválasztott, részint talán művészetfilozófiai/líraelméleti interpretációt is megengedő verse egyértelmű bizonyíték arra, hogy a szerző kései, hermetikusnak és obskúrusnak aposztrofált lírájában is törekedett a szépség elérésére, nem pedig úgy tisztította meg érett költészetét minden felesleges elemtől, hogy a meghatározható esztétikai minőségek is teljességgel kikopjanak belőle.

Az első vers, melyet elemezni kívánok, a szerző egyik ismert, sokat idézett verse, a *Fadensonnen* (*Fonálnapok*) című költemény, mely 1967-ben, az *Atemwende* (*Lélegzetváltás*) című kötetben jelent meg, mindössze három évvel a költő tragikus halála előtt. A költeményt úgy gondolom, talán Lator László<sup>99</sup> viszonylag pontos fordításában érdemes idéznem:

FONÁLNAPOK  
a szürkésfekete pusztán.  
Egy fa-  
magas gondolat  
fényhangot fog: van  
még dalolnivaló  
az emberen túl is.<sup>100</sup>

A verset elsősorban művészetelméleti/líraelméleti költeményként szokás olvasni, már a szerző életében született róla elemzés. Celan egyik magyar monográfusa, Kiss Noémi<sup>101</sup> felveti annak lehetőségét, hogy a szöveget ta-

99 Lator László fordítását lásd: CELAN, *Halálfüga*, 77.

100 A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért: „FADENSONNEN / über der grauschwarzen Ödnis. / Ein baum- / hoher Gedanke / greift sich den Lichtton: es sind / noch Lieder zu singen jenseits / der Menschen.” A vers eredetileg az *Atemwende* (*Lélegzetváltás*) c. kötetben jelent meg: PAUL CELAN, *Atemwende*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1967.

101 Kiss, *I. m.*, 175–176.

lán érdemes az irónia szemszögéből megközelíteni – ezen olvasat szerint a *Fadensonnen* utolsó két sora, mely szerint léteznek dalok *az emberen túl is*, afféle ironikus túlzás, mely alatt inkább önmaga ellenkezőjét kell érteni, azaz: hogyan is létezhetne bármi az emberen túl? Ez csupán vízió, játék a szavakkal, de a szavak önmagukban semmit nem érnek, mint ahogyan többé a világ, az ember sem.

A költemény kiindulópontja egy olyan költői kép, melyben egy *szürkésfekete pusztaság* (hamuvá égett táj?) felett *fonálnapok* gyülekeznek. A német *Fadensonnen*, mely Paul Celan összetett neologizmusa, nehezen értelmezhető, enigmatikus jelentést hordoz, azonban minden bizonnyal arról lehet szó, hogy a táj feletti komor égbolton gyülekező felhőkön fonálszerűen tűnnek át a napsugarak, keresztültörve a pusztulás (talán konkrétan: a holokausz?) utáni légkör rácsain. A szürkésfekete pusztaság képe meglehetősen hasonlít T. S. Eliot klasszikus versének, a *The Waste Land*nek *pusztaországára*, a két versnek pedig közös pontja, hogy mindkettő egy-egy világháború után íródott. Eliot klasszikus verse ily módon megelőlegezi Celan hasonló tematikájú költeményét – Celan verse tehát, ha mondhatjuk így, dialógust folytat többek között T. S. Eliottal is.

A *famagas gondolat* ismételtelen csak nehezen értelmezhető szókapcsolat, a fa és annak magassága azonban lehet a növekedés, az élet, az újrakezdés szimbóluma – famagas gondolat sarjad a pusztítás után szürkésfekete pusztaságon, mely felett a napfény is feltűnik, azaz valami újraéled, újraalakul. A *gondolat* motívuma mentális tevékenységre, emberi vagy isteni jelenlétre utal, hiszen gondolat, gondolkodás nem létezhet a gondolkodó, a gondolkodás által pedig teremteni képes elme nélkül. A gondolat ráadásul *fényhangot* (*Lichtton*, mely a németben egyébként a filmgyártásban használatos szakkifejezés is, tehát nem csupán Celan költői neologizmusa) fog, e hang pedig, mely fényt is magában foglal, mindenképpen földöntúli, transzcendens motívum, olyan hang, mely valami felettes értéket, az emberi világon túli erőt hordoz. A pusztaságban, a vers metaforikus terében olyan motívumok, jelenségek kerülnek előtérbe, melyek akár arra is utalhatnak, hogy

az elpusztítani megkísérelt szépség újra feltűnik, újra megteremtődik a vers világán belül – s amennyiben feltételezzük egy referenciális olvasat lehetőségét, úgy talán a versen kívüli valóságban is. Vajon esztétikai értelemben véve szép látvány lehetne-e a versben vázolt költői látomás? Egy háború és/vagy népiirtás után (amennyiben megint csak Celan személyes tapasztalataira gondolunk) a szépség és a művészet szinte eltűnt a létezésből, a világ szürkésfekete pusztasággá változott. Az emberi alkotóerő azonban ekkor sem ismer határokat – az égbolton fonálnapok gyülekeznek, a komor ég alatt pedig famagas gondolat fakad és kap fényhangba – ezen lírai jelenségek egytől egyig utalhatnak arra, hogy a művészet, a művészi szépség újjáéled, aktualizálódik, újradefiniálódva megjelenik.

A vers záró sorai szerint *van még dalolnivaló az emberen túl is*. Ezen állítás azonban, véleményem szerint, habár értelmezhető ironikusan, Kiss Noémi megközelítése alapján, sokkal inkább komolyan veendő, mint egy művészi, költői koncepció része. Érthetünk alatta persze sok mindent, mint ahogyan az Celan kései, hermetikus költészetében általános jelenségnek mondható. A *van még dalolnivaló* egyértelmű – a helyzet, a pusztítás, a pusztaság létezése ellenére léteznek még *dallamok*, azaz mondanivaló, eldalolni való (a német eredetiben *Lieder zu singen* – 'éleklendő dalok'), a művészet, a költészet, és ezzel együtt a szépség nem halt meg, továbbra is létezik, még ha más formában, más elvek szerint is, de tovább él. Ami azonban *jenseits der Menschen* – 'az emberen túl' van, az lehetséges, hogy már az ember eltűnése után, egy ember nélküli világban (a szürkésfekete pusztaságban?) létezik, ám a vers azt az olvasatot is lehetővé teszi, hogy ami *jenseits der Menschen* létezik, az az ember által nem érzékelhető tartományban, mint transzcendens, metafizikai entitás van jelen, s létezése nem feltételezi az emberiség létezésének megszűnését, az ember világból való eltűnését. A két értelmezés között meglehetősen nagy szakadék tátong, hiszen nem mindegy, hogy valami az emberiség pusztulása után, vagy az ember által nem érzékelhető, metafizikai világban létezik. Hogy melyik olvasat a helyes, azt aligha lehet egyértelműen meghatározni – a szépségre gondolva azonban feltételezhetjük, hogy

amennyiben Celan ezen költeménye az esztétikumot, a művészi szépet szándékozik aktualizálni, újradefiniálni, akkor inkább a metafizikai értelemben *jenseits der Menschen* lévő dalokra kellene gondolni. E költői, művészi kijelentés pedig, mely szerint igenis, mindannak ellenére, ami a világban történt és történik, van még dalolnivaló az emberen túl is, implikálja azt is, hogy a művészet és általa az esztétikum nem szűnt meg, nem szűnhetett meg létezni – a művész célja pedig nem kevesebb, mint elénekelni az emberen túli dalokat, kialakítani egy olyan művészetet, mely akár a korábbi, eszmei-szellemi pusztítás előtti művészi szépet is meghaladhatja.

Paul Celan lírájának elemzése kapcsán köztudomású álláspont, hogy a költőnek kettős nyelvszemlélete keretében egyrészt célja lehetett az addigi nyelv lerombolása<sup>102</sup>, másrészt ugyanakkor egy új, a korábnál mélyebb tartalmak kifejezésére képes költői nyelv kialakítása. Nem lehetséges-e ezen gondolat mentén haladva feltételezni, hogy egy új nyelv, egy új reprezentációs rendszer kialakításának igénye magával vonja egy újfajta művészet, újfajta esztétikum kialakításának igényét is? Értelmezhető-e egy líraelméleti/művészetelméleti tematikájú vers az esztétikum keresésének szemszögéből?

Úgy vélem, a *Fadensonnen* kezdetű költemény esetében az emberen túli dalok motívuma kezelhető azonosként a pusztítás után újradefiniált, aktualizált szépség fogalmával. A költészet célja pedig mi más lenne, mint elérni valami emberen túli, látszólag elérhetetlen szépséget, még akkor is, ha a szépség önmagában majdnem elpusztult?

A következőkben Celan egy másik, *Im Schlangenwagen* (Kígyózó vagonban) kezdetű versét kívánom elemezni, melyről úgy gondolom, szintén fellelhető benne a művészi szépség keresésének és aktualizálásának szándéka. A vers szintén az 1967-es, *Atemwende* című kötetben került publikálásra, tehát periodizáció szempontjából szorosan Celan ugyanazon kései alkotói

102 Lásd többek között: SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Radnóti Miklós és a Holokauszt irodalma* = Uő., *Irodalmi kánonok*, Csokonai, Debrecen, 1998. A tanulmány online elérhetősége: <http://nyitottegyetem.phil-nst.hu/lit/holoc.htm>

korszakához tartozik, mint a *Fadensonnen* kezdetű szöveg.<sup>103</sup> A szöveget Hajnal Gábor<sup>104</sup> fordításában idézem, szem előtt tartva, hogy a véleményem szerint egyébként magas színvonalú fordítás interpretatív módon kisebb-nagyobb eltéréseket mutat az eredetihez képest.

KÍGYÓZÓ VAGONBAN,  
fehér ciprusok mellett,  
özönvizen át  
fuvaroztak el.

De benned,  
születésedtől fogva,  
más forrás habzott,  
a fekete  
emlékezés sugarán  
napfényre kúsztál.<sup>105</sup>

Az *Im Schlangenwagen* kezdetű költemény valószínűleg a holokauszt borzalmas tapasztalatának megörökítéseként is értelmezhető, erre utal a *Schlängenwagen* szóösszetétel is, mely lehet, mint a fenti fordításban, kígyózó vagon, kígyóvonal/vonatkígyó, de akár kígyókkal teli vagon, de még kígyók

103 Itt a pontosság kedvéért megjegyezném, hogy a *Fadensonnen* és az *Im Schlangenwagen* kezdetű versek már korábban, 1965-ben is publikálásra kerültek egyazon önálló kötetben, korlátozott példányszámban, Celan feleségének illusztrációi kíséretében megjelent rövid versciklus, az *Atemkristall* (*Lélegzetkristály*) darabjaiként.

104 Hajnal Gábor fordításának online elérhetősége: <http://www.terebess.hu/haiku/celan.html>

105 A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért: „IM SCHLANGENWAGEN, an / der weissen Zypresse vorbeie, / durch die Flut / fuhren sie dich. // Doch in dir, von / Geburt, / schäumte die andere Quelle, / am schwarzen / Strahl Gedächtnis / klommst du zutag.” A vers eredetileg az *Atemwende* (*Lélegzetváltás*) c. kötetben jelent meg: CELAN, *Atemwende*.

vontatta fogat is, ahogyan azt különböző fordítások, pl. Marno János vagy Lator László átültetései másként értelmezik. Kinek ne jutnának eszébe azonban a kígyózó vagonról a zsidók deportálására használt marhavagonok és a holokauszt borzalmai? Ahogyan példának okáért Bartók Imre<sup>106</sup> is fogalmaz, a *Wagen-vagon* szóhoz társítható asszociációkat ecsetelni talán teljességgel felesleges. Ugyancsak Bartók hozza kapcsolatba a fenti verset az Orpheusz-mítosszal és az *katabázis*, az (alvilágba való) alászállás motívumával.

Celan minden bizonnyal ismerte az Orpheusz-mítosz egy középkori német feldolgozását, melyben megjelenik a fehér ciprus és az özönvíz motívuma, a *másik forrás* pedig valószínűleg azonos Mnemoszünével, az emlékezet görög mitológiai forrásával. Orpheusz alászáll az alvilágba, hogy halott kedvesét, Euridikét kimentse és visszahozza az élők világába. Bartók Imre interpretációja szerint azonban a versben Orpheusz néma szereplő, a vers megszólítottja pedig lehet akár Euridiké, akár bárki más – véleményem szerint akár még önmegszólító versről is szó lehet.<sup>107</sup> Bartók kapcsolatba hozza Celan versét Orpheusz mitológiai bukásával – a mitikus költő elveszíti szerelmét, Euridikét, aki végül is a Hádészban marad. A művész bukása azonban Celan költészetében szorosan kapcsolatba hozható a művészet és a szépség radikális aktualizálásával és újragondolásával. Ahogyan Bartók fogalmaz, Orpheusz bukása a művészet sikere, hiszen a mű már magában a mítoszban készen áll. Amennyiben elfogadjuk ezt az interpretációt és feltételezzük, hogy az *Im Schlangenwagen* kezdetű költeményben Celan tényleg az antik Orpheusz-mítosz egy változatát idézi meg, akkor ily módon a költő, a 20. századi modern, majdnem posztmodern művész dialógust folytat az antikvitással, a görög kultúrával és

annak szépségeszményével. A megkérdőjeleződés által elképzelhető, hogy a szépség és a művészet újrafogalmazása nyomán valami olyan művészet és művészi esztétikum alakuljon ki, mely a pusztítás – a kígyózó vagonban való előzetes utazás – után a viszonyított ponthoz képesti művészetet meghaladni is képes. Bartók elgondolása szerint a *katabázis*, az alvilágba való alászállás motívuma nem feltétlenül a halállal való szembenézést tűzi ki célul – sokkal inkább a *Grauen*, a borzalom megtapasztalásáról van szó általa, hiszen Bacsó Béla elgondolását követve a borzalom után létrejöhet egy újfajta, az előzőeket is meghaladó szépségeszmény. A *katabázis* után ott csobog a művész lelkében a *másik forrás*, az emlékezet forrása, melynek útján az *emlékezet sugarán* a művész/a költő/Orpheusz (?) a borzalom szélsőségeit, az alvilág sötétségét megjárva a *napfényre kúszik*. A napfényre való felkúszás költői képe párhuzamba állítható a fentebb elemzett *Fadensonnen* kezdetű versszöveggel, ahol a napsugarak szintén a szépség pusztítás utáni újbóli megjelenését is szimbolizálhatják. Orpheusz, a mitikus költő megjárja az alvilág mélységeit, hogy szerelmét, Euridikét, aki lehet akár a keresett szépség megtestesítője is, megmentse – azonban ha őt el is veszíti, még mindig ott van az emlékezet forrása, a megjárt alvilági borzalmak után pedig képes mindannak ellenére, ami történt, kitörni a napfény felé. A *katabázis*t, az alászállást végül a felszínre való visszatérés követi. Mondhatjuk-e tehát, hogy a *katabázis*ból való visszatérés mégiscsak lehet az elveszített, elpusztultnak hitt művészi szépség egyfajta újra-megtalálása? Értéket, esztétikumot képviselhet-e, ha a művész és a művészet túléli a pusztítást, még ha bizonyos módon újra is definiálódik minden? Véleményem szerint tartható megközelítési szempont Paul Celan elemzett versei kapcsán, hogy a költemények aktualizálni kívánják a szépséget, a borzalmak után pedig új értelmet, új definíciót kívánnak adni neki. Értelmezzük az *Im Schlangenwagen* kezdetű verset akár az Orpheusz-mítoszt szem előtt tartva, akár általánosabb kontextusban, a szövegből mindenképp kiolvashatóak a holokauszt által megtestesített borzalom, illetve a lélekben csobogó másik forrás, mely erőt ad a fény felé

106 BARTÓK Imre, *Paul Celan. A sérült élete poétikája*, L'Harmattan, Budapest, 2009, 160–162.

107 Bővebben Hans-Georg Gadamer foglalkozik az én-te viszonyával, lehetséges referenciáival Paul Celan költészetében. Bővebben lásd: Hans-Georg GADAMER, *Wer bin ich und wer bist Du?* = Uő., *Ästhetik und Poetik*, II., *Hermeneutik im Vollzug*, Mohr, Tübingen, 1993.



kapaszkodáshoz, azaz a borzalmakból való kitöréshez, az újrakezdéshez. És mi más lehetne a költészet, a művészet célja, mint a borzalommal való szembeszállás, és a borzalmakat túlélve új szépségfogalom, új értékek megteremtésének kísérlete?

A költői alászállás motívumának elemzése után a következőkben egy harmadik, utolsó szemszögből kívánom megközelíteni a szépség aktualizálásának lehetőségeit Paul Celan kései költészetén belül – ez pedig nem más, mint szépség és igazság a gondolkodókat már az antikvitástól kezdve izgató viszonya, viszonylagossága. E kérdéskör megvizsgálására tartom alkalmasnak Celan *Ein Dröhnen (Megzendül az ég)* című kései versét, mely megközelítem szerint igazság és művészet, igazság és szépség kapcsolatának nézőpontjából kiválóan értelmezhető. A verset úgy vélem, ugyancsak Lator László<sup>108</sup> viszonylag pontos, az eredeti német szöveg jelentését és hangulatát is híven tolmácsoló fordításában érdemes idézni:

MEGZENDÜL AZ ÉG:  
az igazság maga  
lépett az emberek  
közé,  
metafora-  
fergetegbe.<sup>109</sup>

A fenti, ugyancsak mindössze hat sorból álló rövid vers szintén az *Atemwende* kötetben jelent meg, melyről úgy gondolom, a tárgyalt téma kapcsán kiemelkedő költői teljesítmény a szerző életművén belül.

108 Lator László fordítása az alábbi kötetben jelent meg: CELAN, *Halálfűga*, 87.

109 A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért: „EIN DRÖHNEN: es ist / die Wahrheit selbst / unter die Menschen / getreten, / mitten ins / Metapherngestöber.” A vers eredetileg az *Atemwende (Lélegzetváltás)* c. kötetben jelent meg: CELAN, *Atemwende*.

Kiss Noémi<sup>110</sup> Celan-monográfiájában felveti a vers interpretációja kapcsán Nietzsche<sup>111</sup> metaforaelméletének bevonását, mely szerint az emberek számára a tények csupán homályos metaforák képében válnak elérhetővé, így pedig szinte minden jelentéstartalom hozzáférhetetlen. A nyelvet, bár az ember hozza létre, ám uralkodni már nem képes felette – a nyelv önálló életre kel, önálló rendszert alkot, melyben a jelentések instabil, folyamatosan változó struktúrát képeznek. E felfogás természetesen megelőlegezi a 20. század nyelvi fordulatát, illetve a posztmodern filozófiai-irodalomtudományi irányzatok, főként a dekonstrukció nyelv- és jelentésfelfogását. Mint azt már korábban említettük, Celan valószínűleg maga sem hitt teljes mértékben a nyelv közvetítőkészségében, költőként azonban mindenképp megvolt benne az igény egy új költői nyelv, egy új reprezentációs rendszer létrehozatalára, mely kései verseiben, szokatlan metaforikus szóösszetételei,<sup>112</sup> jelentéstömörítései, művei szemantikai telítettsége révén minden bizonnyal sikerült is neki.

Nyilvánvalóan nem válaszolható meg egyértelműen az a kérdés sem, vajon a fenti vers ironikusan vagy komolyan, szó szerint értelmezendő-e – bizonyára mindkét interpretáció megállja a helyét bizonyos értelmezői nézőpontból és kontextusból kiindulva. Ha azonban feltesszük, hogy a fenti Celan-vers nem az ironia hangján szólal meg, hanem a költői beszélő tényleg olyan kijelentést tesz, mely szerint a metaforák kavargó fergetegébe, mely minden bizonnyal maga az emberi, és talán egyben a művészi nyelv, valamiféle *igazság* száll alá mennydörgések közepette, akkor talán hihetővé

110 Kiss, I. m., 175–176.

111 Friedrich NIETZSCHE, *Retorika*, ford. FARKAS Zsolt = *Az irodalom elméletei*, IV., szerk. THOMKA Beáta, Jelenkor, Pécs, 1997, 5–50.

112 Habár a Celan-filológiai kapcsán szokás arról beszélni, hogy Celan kései verseiből kikoptak a metaforák, egyik hazai elemzője, Danyi Magdolna szokatlan szóösszetételeit mégis metaforaként kezeli. Lásd: DANYI Magdolna, *Paul Celan (metaforikus) főnévi szóösszetételeinek értelmezéséhez*, A Magyar Nyelv és Irodalom Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék, 1988.

válí az is, hogy ez az igazság, mint egyfajta művészi igazság/igaz művészet/abszolút művészet egyben *szép* is, tehát a szépség ezáltal még a pusztítás után is aktualizálódik, újrateremtődik és újradefiniálódik, mintegy megváltásként, bizonyossággént száll alá egy bizonytalan, metaforákkal, instabil jelentésekkel teli világba. Itt juthat eszünkbe John Keats klasszikus verse<sup>113</sup> és a romantika szépségeszménye, művészetfelfogása is, mely természetesen nagyban támaszkodik az antik esztétika elképzeléseire – ami *igaz*, az egyben *szép* is, és ami szép, az nyilván igazságértékkel is bír. Igazság és szépség szinte szinonim fogalmak, de mindenképpen kölcsönösen feltételezik egymást, egymás nélkül szinte érvénytelenek. Amennyiben pedig az *Ein Dröhnen* kezdetű vers értelmezésébe ez az elképzelés belefér, úgy Celan, ez a későmodern/kvázi-posztmodern költő lírájában dialógust folytat a romantika alkotóival is, többek között, hogy csak egy ismertebb szerzőt említsünk, Keatsszel, de a romantikán keresztül áttételesen az antikvitással és annak szépségfelfogásával is. Megemlíthetjük persze ezzel kapcsolatban még S. T. Coleridge művészetfelfogását is, aki szerint a művészi szépség – Platón filozófiájából kiindulva – igazságértékkel kell, hogy bírjon, ellenkező esetben a szavak teremő ereje veszélyessé válhat, akár a társadalomra, a többi emberre nézve is, a művész/költő pedig ily módon lázító eszmék, veszélyes extázis terjesztőjévé válhat.<sup>114</sup> Talán Celan számára is éppen ezért

113 John Keats: *Óda egy görög vázához* (*Ode on a Grecian Urn*). A költemény közismert záró sorai: „Beauty is truth, truth beauty, – that is all / Ye know on earth, and all ye need to know.” („Igaz szépség s szép igazság! – sohse / Áhítsatok mást, nincs főbb bölcsesség!”) Tóth Árpád fordítását többek között lásd: John KEATS versei, Európa, Budapest, 1975, 296–298.

114 Ezen Platónból eredeztetett költőkép, a költő veszélyessé válása kapcsán idézhetjük a *Kubla Kán* c. klasszikus Coleridge-vers záró sorait: „And all should cry, Beware! Beware! / His flashing eyes, his floating hair! / Weave a circle round him thrice, / And close your eyes with holy dread, / For he on honey-dew hath fed, / And drunk the milk of Paradise.” („s »Vigyázzatok!« kiáltana, / »Szeme villám! haja libeg! / Hármaskört reá élébb, / s csukja szemünk szent borzalom, / mert mézen élt, mézharmaton, / s itta a Menyország tejét!«”) Szabó Lőrinc közismert fordítását többek között lásd: SZABÓ Lőrinc, *Örök barátaink. A költő kisebb lírai versfordításai*, I., Szépirodalmi, Budapest, 1964, 502.

fontos, hogy a vers, a költészet, a művészi szép igazságot is tartalmazzon – igazságot akkor, mikor minden érték eltűnni, vagy legalábbis relativizálódni látszik. Habár Celan lírája dialógust folytat a romantikával, mint arra bizonyíték lehet többek között az is, hogy életművében számos helyen találhatóak Hölderlintől és egyéb német szerzőktől átvett idézetek, a háború és a Holokauszt után Európára köszöntő eszmei légkör merőben más, mint a romantika korszemleme volt. A művészet, a költészet egyrészt már nem akar didaktikusan tanítani – másrészt semmi helye későmodern/pre-posztmodern Európában a zsenikultusznak, a társadalomra szavai által esetleg veszélyessé váló költőnek sem – ebben az értelemben viszont Celan és Coleridge vélt művészi elképzelései merőben hasonlóak. Egy olyan korban, ahol minden, még a művészet is újradefiniálni kénytelen önmagát, szükség van arra, hogy a művész, a költő keresse a lehetséges igazságot és szépséget – ezek pedig egymást kölcsönösen feltételezik, tehát a metaforafergetegbe leszálló *igazság* talán egyben *szépség* is, *igazság* alatt pedig nem feltétlenül verbalizált igazságot kell érteni, hiszen mint minden, a nyelv is elveszítette azt, amire korábban még képes volt – hogy igaz állításokat, stabil jelentéseket kommunikáljon. Másfajta igazságra, másfajta *nyelvre* van szükség, a szépség nyelve pedig talán a borzalmak után, azokkal szembenézve képes valami olyan megalkotására, mely menekülési útvonal lehet a történelem/az emberi élet szélsőségei, szörnyűségei elől.

Az *Im Schlangenwagen* kezdetű szöveg elemzéséből kiindulva persze mindig ott csobog az emberben/alkotóban Mnemoszümé, az emlékezet forrása – a múlt borzalmait tehát nem feledhetők, nem törölhetők el. Ám ha a művészet elég erős, hogy szembenézzen velük és felvegye ellenük a harcot, az aktualizálódó, önmagát újradefiniáló szépség képes lehet mentsvárat nyújtani és egyfajta kárpótlást kínálni mindarra, ami korábban történt. Bacsó Béla Celan-könyvének értelmezése kapcsán Németh Marcell is egyetért abban, hogy Ingeborg Bachmann vélekedése alapján a *Grauen* és *Schönheit*, azaz az iszonyat/borzalom és a szépség meglehetősen nehezen meghatározható viszonyai valóban áthatják Paul Celan

költészetét.<sup>115</sup> Paul Celan lírája tehát talán valóban az iszonyatban gyökerezik, de attól elfordulva, vagy sokkal inkább azzal szembefordulva a szépség, a költészet, a művészi szép megalkotására, újraalkotására és újradefiniálására teszi fel saját létezését.

Leonard Olschner,<sup>116</sup> a költő egyik német értelmezője jegyzi meg Paul Celan és Rilke Shakespeare-fordítása<sup>117</sup> és olvasatai kapcsán, hogy a szépség eszménye, a költői szó, mint a szépség hordozója Celan lírájának is egyik meghatározó eleme lehet, akár csak Shakespeare, a szerző által németre ültetett költő költészetének. A szépség eszménye egyfajta abszolút és időtlen létező, amelyre a költői szónak, mint művészi alkotásnak, okvetlenül törekednie kell, kellene. Celan lírája, többek között dialógusban Rilkével és Shakespeare-rel is, elképzelésem szerint éppen erre törekszik. A szépség olyan létező, mely – akár a *Fadensonnen* kezdetű versből kiindulva – az *emberen túlról* dalol, vagy az *emberen túli* létezőket teszi láthatóvá, éneklí meg. Nem ragadható meg teljes mértékben emberi kategóriák által, és olyan emberi, Nietzschevel szólva *túláságosan is emberi* jelenségek, mint a háború és a népiirtások nem képesek kiirtani, mert a valódi szépség éppen abban áll, hogy időn és téren, emberen és emberi létezőkön *jenseits* ('túl') létezik.

Miként Simone Weil írja:

115 NÉMETH Marcell, *A levegő árnyéka. Értelmezés Bacso Béla könyveihez*, Jelenkor 1999/9.

116 LEONARD OLSCHNER, *Im Abgrund Zeit. Paul Celans Poetiksplitter*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2007. 138.

117 Shakespeare 105. szonettjének Celan általi német fordításáról van szó, amelyről többek között Peter Szondi írt hosszabb lélegzetű tanulmányt. Celan tehát e fordításon keresztül dialógust folytatott a régebbi korok szerzői közül többek között Shakespeare-rel is, Shakespeare reneszánsz szépségeszménye pedig adott esetben hatással lehetett Paul Celan költői koncepciójára még akkor is, ha első olvasatra Celan holokauszt utáni, merőben 20. századi lírája hermetikussága révén első olvasásra elrejtteni látszik a költő szépségre való törekvését. Peter Szondi tanulmányát Celan Shakespeare-fordításáról lásd: PETER SZONDI, *Celan-Studien*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1971.

Talán az az ember részesül a kegyelemben, aki megtudja, mi is a szépség. A szépség labirintus. Akinek van ereje, az eljut a labirintus közepéig. Ott Isten várja, felfalja, majd kiokádja őt. Ezután kijön a labirintusból, megáll a bejáratánál, és minden arra járót békeszeretően befelé invitál.<sup>118</sup>

Heidegger<sup>119</sup> szerint a költő szavai által léteket, világokat teremt – ezt Bacso Béla<sup>120</sup> a filozófus Hölderlin-olvasatai alapján jegyzi meg, felvetve azt is, hogy Celan talán nem egészen ezen az úton jár. A *Machenschaft*, a világ technika általi uralásának vágya ugyanis nem ismer korlátokat, nem tisztel semmit, így a költészetet, a művészetet sem – ezzel szemben a valóságon kívüli valóság, az igazságon túli igazság megteremtése pedig mindenképpen nehéz feladat.

Mint az köztudott, Celan jólt ismerte Heidegger háború utáni írásait, melyek alapján a *Machenschaft* jelensége mintegy megszünteti a kézművességet, az emberi kéz által előállított, egyedi értékeket, így ha nem is feltétlenül öli meg a szépséget és a művészetet, de őket megkísérli uniformizálni.

Ugyancsak ezzel kapcsolatban ecseteli Jean Bollack *Herzstein*<sup>121</sup> című könyvében, hogy véleménye szerint a német lírai hagyomány folytathatatlanná vált, jórészt a második világháború borzalmi következtében, ebből kiindulva pedig Celan sem folytathat dialógust akár Hölderlinnel vagy Rilkével. E folytathatatlanság okán a német irodalomban nem áll fenn kontinuitás, ami pedig a történelmi trauma után mégis fennáll, nem valamiféle folyamat, hanem inkább a véletlen eredménye. Ezen feltételezéssel természetesen nem tudok egyetérteni, hiszen elgondolásom szerint Celan igenis

118 SIMONE WEIL, *Kegyelem és nehézkedés*, ford. PILINSZKY János, Vigilia, Kecskemét, 1994.

119 MARTIN HEIDEGGER, *Beiträge zur Philosophie. Vom Ereignis*, szerk. Friedrich-Wilhelm von HERMANN, Frankfurt am Main, Klostermann, 1989, 126–131.

120 BACSO, *I. m.*, 6–7.

121 JEAN BOLLACK, *Herzstein. Über ein unveröffentlichtes Gedicht von Paul Celan*, Hanser, München, 1993, 19.



szellemi kötődései, különböző korábbi szerzőkkel és hagyományokkal folytatott dialógusán keresztül folytatja és aktualizálja azt, amit korábbi korok alkotói elkezdtek, még akkor is, ha mindez más kontextusban, más formában, megváltozott irányelvek alapján történik. A Bacsó Béla<sup>122</sup> által ugyancsak hivatkozott Hans Jonas<sup>123</sup> elképzelése szerint ugyanis minden jelenbe helyezett helyzet *megértése* a múlttal folytatott dialógus eredménye.

Derrida<sup>124</sup> Celan-értelmezése szerint a költői *tanúságtétel*, mely Celan esetében akár azonos lehet a szépség művészetén keresztül aktualizálásával, szinte lehetetlen feladat. Ám paradox módon a költőnek mégis olyan megkerülhetetlen feladata, amelyre létmódjából következően *vállalkoznia kell*.

Ám a feladat hiába nehéz, szinte lehetetlen, ha – megint csak Bacsó Béla gondolatait idézve – a költészet, illetve a szépség művészetén keresztül aktualizálása képes az időpillanatot, a mérhető időt végtelenné tágítani, még akkor is, ha ez a szépség Celan líráján belül nehezen dekódolható.

Ha figyelembe vesszük, hogy Paul Celan költészetében általánosságban, talán főként a szerző saját zsidó identitásához fűződő ellentmondásos viszonya miatt megfigyelhető egy folyamatos istenkeresés, teologikus jelleg is, akkor talán az is elképzelhetővé válik, hogy ha a szépség *Istentől való* dolog, fogalom, akkor a szépség keresése, aktualizálása, újragondolása és újratemtése szorosan összekapcsolható Isten keresésével is. Celan költészete, főleg a jelen keretek között vizsgált, kései költészete magában rejti a szépséget, ám ez a szépség talán egyfajta *redukált szépség*, értve ez alatt a költő kései verseinek hermetikusságát, rövid terjedelmét, szemantikai telítettségét. Ez az esztétikai redukció azonban nem automatikusan jelenti azt, hogy maga az esztétikum csökken, kevesebbé válik, esetleg eltűnik – pusztán más kontextusba helyeződik, egy traumatikus élmény, eszmetörténeti robbanás után a romokból a

122 BACSÓ, I. m., 9.

123 HANS JONAS, *Gedanken über Gott. Drei Versuche*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1994.

124 JACQUES DERRIDA, *Schibboleth. Für Paul Celan*, Passagen, Wien, 1986. 47.

darabokat összeszedve szépen lassan, de valami új, valami megváltás közeli létező jön létre. A szépség aktualizálása persze nem egyik pillanatról a másikra történik, hanem egy lírai folyamat eredményeként. A műalkotás létrejötte által ellenben mindenképpen az embert, a befogadót igyekszik szolgáltni, még akkor is, ha kontextusából kifolyólag – már ha szabad Celan kései verseinek analízisébe a kontextust bevonni – a benne rejlő esztétikum redukált, rejtett, magába zárkózó. A műalkotás, az esztétikum, a költészet által többek leszünk, gazdagabbá válunk (Gadamer szavaival élve önmagunkhoz jutunk közelebb),<sup>125</sup> Paul Celan költészete pedig talán, sok más kiemelkedő alkotó életművével egyetemben, közelebb juttathat ahhoz, hogy érzékenyebben, átgondoltabban, mélyebben értsük meg önmagunkat és a minket körülvevő világot, akár a szó hermeneutikai értelmében is. Még akkor is, ha első olvasásra e versek obskúrusnak, sterilnek, túlzottan hermetikusnak vagy filozofikusnak tűnhetnek. Nem tagadható, hogy a szerző kései költészetében gyakran megjelennek a nyelvfilozófia/művészetfilozófia a korra jellemző kérdései, azonban a megértés lehetőségeit kutató versek a szépséget, az esztétikumot, mint az új nyelvhasználati mód, az új reprezentációs rendszer esetleges alapját, kiindulópontját is kutatják. Ez az aktualizált szépség pedig képessé válhat arra, hogy az iszonyatból kiindulva és azzal szembeszállva, azt legyőzve reményt, az újrakezdés lehetőségét adja a komor ég alatt egyre nehezebben lélegző emberiségnek. Ismételten csak Gadamer szavaival szólva:

A műalkotásban maradandó, tartós képződménnyé változik az, ami még nem egy képződmény zárt összefüggésében van jelen, hanem tovaáramlik, úgyhogy amikor az ilyen képződményekbe belenövünk, egyben túlnövünk önmagunkon.<sup>126</sup>

125 Vö. HANS-GEORG GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI GÁBOR, Osiris, Budapest, 2003<sup>2</sup>.

126 HANS-GEORG GADAMER, *A szép aktualitása*, ford. BONYHAI GÁBOR = Uő., *A szép aktualitása*, szerk. BACSÓ Béla, T-Twins, Budapest, 1994, 81.

## ELBESZÉLŐ POÉZIS

*A narrativitás és annak hiánya  
Paul Celan korai és kései költészetében*

Jelen tanulmányban a narrativitás lehetséges jelenlétét és hiányát kívánom megvizsgálni Paul Celan költői életművén belül, narratológiai szempontból elemezve a szerző egy viszonylag korai, illetve kései versét.

Úgy gondolom, habár Celan költeményei lírai, s nem epikai alkotások, a szerző némely emblematikus versében, értve ezalatt főként korai versei némelyikét, megfigyelhetők bizonyos narratív struktúrák, elbeszélésre, a versbe ágyazott cselekményre utaló vonások. Igaz, a költészet legtöbbször nem *elbeszél*, tehát nem oly módon reflektál a valóság eseményeire, hogy azokat megfelelő, koherens sorrendbe rakva történetként, narratívaként mondja el, ugyanakkor egyes versekben mégis felfedezhetőek olyan vonások, melyek alapján egy narratíva – egy legtöbb esetben szükségképpen fragmentált narratíva olvasható ki a szövegből. Már-már közhelyes állítás lenne az elbeszélő költeményeket, balladákat stb. ide sorolni, melyek határokat átlépve mutatnak közös lírai és epikai, azaz per definitionem narratív vonásokat.

Celant szokás egyszerűen a holokauszt költőjeként aposztrofálni. Legismertebb verse a *Todesfuge* (*Halálfuga*), mely szimbolikusan, metaforikusan dolgozza fel a feldolgozhatatlant, örökíti meg a megörökíthetlent. Ugyan első olvasásra itt sem feltétlenül narratív költeményről van szó, hiszen a szokásos temporális és spaciális viszonyok nem határozhatóak meg benne egyértelműen, a vers mégis *tényeket* mond el más módon, más eszközökkel, mint az epikus szövegekben szokás (nota bene a *Todesfuge* ismétlődő, variálódó elemekből áll, mely akár végtelenített rendszerként is értelmezhető, emiatt nem igazán olvasható ki a szövegből tradicionális értelemben vett történet/szüzsé), de ily módon bizonyos megközelítésben

talán maga is kezelhető narratívaként – egy olyan narratívaként, mely a valóságban olyan megtörtént eseményekre referál, amelyeket talán jobb implicit módon, metaforikus keretek között, a költészet eszközeivel újramondani ahhoz, hogy az hermeneutikai értelemben megérthetővé, feltárhatóvá, feldolgozhatóvá váljon.

Megítélésem szerint azonban, habár kétségtelenül maga is mutat bizonyos narratív vonásokat, nem a *Todesfuge* című emblematis Celan-vers az, amely a költő korai líráján belül narratológiai szempontból történő elemzésre talán legérdekesebbnek mutatkozik. Létezik Celannak egy figyelemre méltó verse, melyben jobban kitapinthatóak a hagyományos narratívák temporális és spaciális viszonyai, habár, lévén szó költészetről, ennek a bizonyos szövegnek a metaforizáltsága is meglehetősen magas.

A szöveg metaforizáltsága persze nem befolyásolja a szöveg narratív jellegét, hiszen Nietzsche<sup>127</sup> szavaival élve maga az emberi nyelv az, ami metaforikus, még mindennapi beszédünk is metaforák fergetege, éppen ezért pedig egyértelmű tartalmak közlése szinte lehetetlen. Így a tények közlése is metaforikusak, tehát minden narratíva, minden cselekményt és történetet, események sorozatát, logikai láncolatát elbeszélő szöveg is olyan elementumokat tartalmaz, melyek alapján a nyelv nem törekszik egyértelműsége. Minden szövegben jelen vannak a metaforák, a nyelv pedig olyan autonóm rendszer, melyet az ember képtelen uralni. Természetesen ez a gondolat sokban megelőlegezi a posztstrukturalista filozófiai és irodalomtudományi irányzatokat, példának okáért a dekonstrukciót vagy a hermeneutikát, melyek felfogásával kétségtelenül maga Celan is sokban is azonosult költészetében. A Nietzsche-féle gondolatot a világ és a nyelv teljes metaforizáltságáról egyébként Kiss Noémi<sup>128</sup>

is tárgyalja Celan költészetéről szóló monográfiájában, az *Ein Dröhnen (Megzendül az ég)* című vers kapcsán, az említett vers azonban véleményem szerint azonban nagyrészt nélkülözi a narrativitást, épp ezért itt és most nem is kívánok rá bővebben kitérni.

Ugyancsak Kiss Noémi veti fel annak lehetőségét is, hogy egy-egy narratív szöveg – különösen Celan esetében – fordítása mindenképp interpretatív jelleggel is bír, éppen ezért bizonyos narratív struktúrák a fordításban megváltozhatnak, elsikkadhatnak, az amúgy is instabil jelentésmezők átértékelődhetnek, akár még a szöveg metaforikusságának foka is megváltozhat. Éppen emiatt veszem figyelembe, hogy a következőkben elemzett *Tenebrae* című Celan-vers, mely véleményem szerint egyik emblematis darabja a szerző narratív struktúrákat tartalmazó, narratológiai nézőpontból kiindulva jól vizsgálható műveinek, magyar változatban *fordítás*, azaz amennyiben narratíva vagy narratív struktúrákat tartalmazó, legalább részben elbeszélő jellegű szöveg, semmiképpen sem teljes mértékben azonos a német eredetivel. Úgy vélem, a számos elérhető fordításból talán Lator László<sup>129</sup> magyarítása az a változat, mely a leghívebben tolmácsolja az eredeti szöveget, azonban még ezen verzió is mutat az eredetihez képest kisebb-nagyobb eltéréseket, azaz valamilyen módon *olvassa* azt.

Közel vagyunk, Uram.  
foghatóan közel.

Már fogva, Uram,  
egymásba marva, mintha  
mindőnk teste a te  
tested volna, Uram.

127 Friedrich NIETZSCHE, *Retorika*, ford. FARKAS Zsolt = *Az irodalom elméletei*, IV., szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1997, 5–50.

128 Kiss Noémi, *Határhelyzetek. Paul Celan költészete és magyar recepciója*, Budapest, Anonymus, 2003, 175–176.

129 Lator László fordítását lásd: Paul CELAN, *Halálfüge*, Európa, Budapest, 1980, 36.

Imádkozz, Uram,  
imádkozz hozzánk,  
közel vagyunk.

Kajlán mentünk oda,  
mentünk oda, ráhajolni  
katlanra, vályúra.

Az itatóra, uram.

Vér volt, a vért  
te ontottad, Uram.

Csillogott.

A te képedet verte szemünkbe, Uram.  
Nyitva s üres a szem, a száj, Uram.

Ittunk, Uram.  
A vért és a képet a vérben, Uram.

Imádkozz, Uram.  
Közel vagyunk.<sup>130</sup>

A *Tenebrae* című vers egyértelműen egy ismert narratívát dolgoz fel, mesél újra, részint intertextuális módon. Azok a korábbi narratív és nem-narratív szövegek, amelyek inverz citátumaiból a *Tenebrae* táplálkozik, természetesen a költemény metatextusának tekinthető. A *Tenebrae* metatextusai főleg a – Celanra oly jellemző módon – zsidó-keresztény kultúrkör ismert és kevésbé ismert szövegei. A kölcsönzött idegen narratívák újraíródnak, az új, modern irodalmi szövegben új értelmet nyernek.

A legismertebb narratíva, melyet a *Tenebrae* adaptál, megkísérel újrame-sélni, nyilvánvalóan a kereszténység nagyobb narratívájából, a Bibliából való. A vers címe azonos a Bibliában a földre boruló sötétséggel, mely Krisztus kereszthalála után bontakozik ki. Narratológiai szempontból értelmezve a szöveget a temporális és spaciális viszonyok így módon valamennyire világossá válnak – amennyiben lehet ezt mondani, ami a vers narratívájának temporalitását illeti, valamikor Krisztus kereszthalála után játszódhat, akár közvetlenül utána, akár sokkal később. Térben elhelyezve adott esetben játszódhat akár a szentföldön, valahol a mai Izrael területén, nem elfelejtendő azonban, hogy mint minden narratíva, a *Tenebrae* is metaforikus, szimbolikus, tehát feltehetőleg nem szó szerint értelmezendő a fenti temporális és spaciális körülmények között, sokkal inkább fikciót teremt.

Ami a szöveg időkezelését illeti, elmondható, hogy az többé-kevésbé lineáris. Az elbeszélt idő azonban nyilvánvalóan sokkal hosszabb időtartamot foglal magában, mint az elbeszélő idő, mely csupán a vers elolvasásának idejével egyenlő. A sivatagban egy embercsoport menetel, valamikor Krisztus kereszthalála után, akik T/1-ben beszélnek és egyben *elbeszélnek*. A vers narratívájának jelen idejű dimenziójában felbukkan egy másik narratíva is, melyet maga a versben megszólaló, T/1-ben megnyilatkozó lírai beszélő/narrátor beszél el. Az olvasó megtudhatja, hogy a sivatagban menetelő embercsoport inni tartott, és mikor a vályúhoz és tócsához értek, a vízben Isten képe jelent meg, majd a víz vérré változott – hogy Isten/Krisztus emberekért kiontott véréről van-e szó vagy emberek véréről, melyet adott esetben az Ótestamentum büntető Istene ontott ki, nem derül ki a szövegből, a vers

130 A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért: „Nah sind wir Herr, / nahe und greifbar. / Ge-griffen schon, Herr, / ineinander verkrallt, als wär / der Leib eines jeden von uns / dein Leib, Herr. // Bete, Herr, / bete zu uns, / wir sind nah. // Windschief gingen wir hin, / gingen wir hin, uns zu bücken / nach Mulde und Maar. // Zur Tränke gingen wir, Herr. // Es war Blut, es war, // was du vergossen, Herr. // Es glänzte. // Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr, / Augen und Mund stehn so offen und leer, Herr. // Wir haben getrunken, Herr. Das Blut und das Bild, das im Blut war, Herr. // Bete, Herr. / Wir sind nah.” A vers eredetileg a *Sprachgitter* – *Nyelvrács* c. kötetben jelent meg: Paul CELAN, *Sprachgitter*, Fischer, Frankfurt am Main, 1959.

nyilvánvalóan mindkét interpretációt lehetővé teszi. Azonban ami történt, a vers narratológiai értelemben vett jelen idejéhez képest korábban, a múltban történt – éppen ezért a versben mindenképpen feltűnik egy, a hagyományos narrációra jellemző aspektus, mégpedig a temporalitásnak, múlt és jövő viszonyának egymáshoz való egyértelmű viszonya. Ami történt, egészen biztosan korábban történt, mint azt a versben megszólaló elbeszélő mondja, tehát azzal párhuzamosan, hogy a vers beszélői maguk is egy ott és akkor jelen időben játszódó, valahonnét kiinduló és valahová tartó, azaz a vers tartománya által megkezdett és lezárt narratíva szereplői, maguk is elbeszélnek egy másik, a jelen idejűnél korábbi időpontban végbement narratívát.

Persze, mint ahogyan arra Kiss Noémi<sup>131</sup> is utal, megfigyelhető a versben egy teljesen másik, részben szintén narratológiai is vizsgálható aspektus. Ez az aspektus pedig nem más, mint a vers csonka dialógusjellege – a vers megszólítottja Isten, és a szöveg látszólag a tradicionális zsoltárformában íródott. E zsoltár azonban *ellenzsoltár*, szemantikailag inverz műveleteket hajt végre, hiszen ahogyan arra Orosz Magdolna<sup>132</sup> is felhívja a figyelmet, a vers inverz citátumokból építkezik, a feje tetejére állítja az intertextuális módon megidézett szövegeket, melyekkel a vers szövege maga is dialógust folytat. Ember és Isten viszonya a visszajára fordul – itt már az ember szólítja fel az Istent, hogy könyörögjön neki. Meglátásom szerint a vers narratívája még azt az értelmezést is megengedi, hogy a beszélők nem mások, mint a második világháború náci német katonái, akik menetelnek valahol – úgy gondolom, a vers narratív terének spaciális dimenziója ez esetben nem lényeges –, eközben pedig az *ember* már annyira hatalmasnak érzi magát, akkora uralási és pusztítási vágy hatja át, hogy már érdektelen számára a megváltás – mint az kiderül a szövegből is, a vér kiontatása, az Úr emberek

bűnbocsánatára kiontott vére a múlthoz tartozik, elbeszél, aktualitását veszített narratíva. A jelenben már más események történnek, itt már nem az Istennek kell megváltást felkínálnia az embernek, hanem az ember szólítja fel Istent, hogy könyörögjön hozzá, akár megbocsátásért. A narratíva jelentése, referenciái a visszajára fordulnak – hiába a zsoltárforma, a szöveg megszólalási módja nem könyörgést, hanem felszólítást, Istennek címzett felszólítást, burkolt fenyegetést tartalmaz.

Bartók Imre<sup>133</sup> a *Tenebrae* című verset áttételesen a holokauszt, a kollektív gyilkosság narratívájaként értelmezi. Ez esetben a versnek, mint narratív szövegnek, még ha metaforikus szöveg és lírai szöveg is, akkor is van valamennyi valóságreferenciája – és nem gondolom, hogy ettől feltétlenül ki kellene zárni, hogy megteremti a saját narratív/poétikai világát, hiszen attól, hogy valami utal a valóságra, még megteremtheti a saját belső valóságát is a nyelven keresztül. Gyilkosság alatt érthetjük Jézus kereszthalálát, e halálnak a félelmetes pillanatát, illetve a második világháború során meggyilkolt vagy harctéren elesett zsidó és nem zsidó emberek tragikus halálát egyaránt.

Bartók a vers sajátos időstruktúrájára is kitér. Olvasata szerint a *Tenebrae* című vers, mint narratív szöveg egy vérontás történetét beszéli el, a történet kezdete azonban nem az elején, hanem a vers közepe tájékán kezdődik, a „Kajlán mentünk...” sor környékén, a narratívába ágyazott narratíva kezdeténél. Bartók Imre szerint a vers szétfeszíti a lineáris idő kereteit és létrehozza a saját idejét, ezáltal pedig saját terét, saját valóságát is. Mint fentebb említettem azonban, meglátásom szerint a vers saját valósága és elbeszélésmódja nem feltétlenül zárja ki, hogy valamilyen módon a valóságra is referáljon. Fiktív, irodalmi és valós, történelmi narratívák keverednek, ágyazódnak egymásba e szövegben, arról nem is beszélve, hogy

131 Kiss, *Im.*, 179–189.

132 OROSZ Magdolna, *Lux aeterna und Tenebrae. Die bedeutungskonstituierende Umkehrung bei Paul Celan* = Uő., *Intertextualität der Textanalyse*, ÖGS/ISSSS, Wien, 1997.

133 BARTÓK Imre, *Paul Celan. A sérült élet poétikája*, L'Harmattan, Budapest, 2009, 112–114.

egy másik narratív jelleggel bíró verset, Hölderlin *Patmosz*<sup>134</sup> című költeményét is megidézi a kezdő sorokban. A *Patmosz* szintén narratív jelleggel bíró költemény, főszereplője pedig, ha lehet így fogalmazni, Keresztelő Szent János – tehát a megidézett költemény is az európai és a zsidó-keresztény kultúra egyik legismertebb alpnarratíváját, a Bibliát citálja, ily módon a versben jelenlévő dialógus és megidézetttség többszörös, a vers maga is tekinthető egy hosszabb, korokon keresztülnyúló irodalmi-történelmi narratíva részének, hiszen szövege jelentős részben citátumokból, más narratív szövegek elemeiből épül fel.

Roland Barthes<sup>135</sup> megfogalmazása szerint az irodalmi szövegek sok esetben *fogyasztás* tárgyát képezik. Ily módon a narratív szövegek – mert az irodalmi szövegek jelentős része narratív – is *fogyasztásra* kerülnek az olvasó által, tehát a narratívák fontos társadalmi szerepet is betöltenek, függetlenül attól, hogy tradicionális vagy modern/posztmodern narratív szövegről van-e szó. A narratív szövegnek, akár reflektál a valóságra, akár nem – ez esetben szinte mindegy, hogy referenciális, vagy areferenciális olvasatot alkalmazunk –, elsődleges célja, hogy az olvasónak valamit továbbadjon. A *Tenebrae* olyan szöveg, mely erős metaforicitással, áttételes jelentésrétegekkel bír, de olyan narratívát tár az olvasó elé, melyet olvasva és értelmezve akár egy történelmi esemény hermeneutikai értelemben vett megértéséhez kerülhetünk közelebb, melyre a mai napig nincs ésszerű magyarázat. Habár ma már tradicionális elgondolás, hogy mind az epikus, mind a lírai szövegek nem referálnak a valóságra, hanem saját fikcionális/költői világukat konstituálják, hozzák létre, mégis úgy gondolom, hogy a *Tenebrae* nem csupán

egy irodalmi, hanem közvetve egy történelmi/emberi narratívát is magában hordoz, mely Celan esetében nyilvánvalóan nem más, mint a holokauszt és háború narratívája.

Ugyancsak Barthes<sup>136</sup> elgondolása szerint a modern narratívák már nem képezhetők le a mesék vagy más jól ismert, klasszikus sémák alapján megszerkesztett történetek mintájára, hiszen a mesékben kiszámítható, mi fog történni, a modern narratívákban pedig a váratlan motívumok megjelenése válik fontossá. Propp<sup>137</sup> szavaival élve modern irodalmi művekre jó esetben már nem áll *a mese morfológiája*, a mechanikusan a helyükre illeszthető történeti-logikai panelek, a kiszámítható fabula és szűzsé elképzelése. A *Tenebrae* című vers ily módon, habár egy ismert narratíva újrafogalmazása, 20. századi átértelmezése, mégiscsak modern narratívaként kezelendő, és benne minden, amit az eredeti narratívából ismerünk vagy ismerni vélünk, tökéletesen a visszájára fordul. Egyáltalán nem az történik a szöveg keretei között – habár lírai, nem pedig epikai alkotásról van szó –, amit az olvasó várna, előfeltételezne.

Szintén Barthes<sup>138</sup> az, aki felveti, hogy egy szöveg, egy narratíva szinte számtalan nézőpontból elmondható, újramesélhető, továbbgondolható. Éppen ezért a *Tenebrae* mint narratíva tekinthető mind a bibliai keresztrefeszítés-történet, a Hölderlin által megidézett szintén bibliai *Patmosz*-történet, illetve akár magának a holokausztnak és/vagy a második világháborúnak lírai szövegbe foglalt újraértelmezése, átértelmezett nézőpontból elbeszélt, átdolgozott narratívájának.

134 Hölderlin versének kezdősorai: „Nah ist / Und schwer zu fassen der Gott, / Wo aber Gefahr ist, wächst / dass Rettende auch.” („Közel / és megfoghatatlan az Isten. / De ahol veszély fenyeget, / fölmagaslik a menedék is.” Kálnoky László fordítását lásd: Friedrich HÖLDERLIN versei, Európa, Budapest, 1980, 122–130.

135 Roland BARTHES, *A mítől a szöveg felé = A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal – VILCSEK Béla – SZAMOSI Gertrud – SÁRI László, Osiris, Budapest, 2002. 95–99.

136 Roland BARTHES, *Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe = A modern irodalomtudomány kialakulása. A pozitívizmustól a strukturalizmusig*, szerk. BÓKAY Antal – VILCSEK Béla – SZAMOSI Gertrud – SÁRI László, Osiris, Budapest, 2002, 527–542.

137 Bővebben lásd: Vladimir Alexandrovic PROPP, *A mese morfológiája*, ford. SOPRONI András, Osiris, Budapest, 1999.

138 Roland BARTHES, *Az olvasásról = A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, 100–105.



A fenti vers elemzése alapján láthattuk tehát, hogy Paul Celan viszonylag korai költészetében még fellelhető a narrativitás. A narratív struktúrák, ha nem is olyan mértékben, mint egy epikus szövegben, de egyértelműen jelen vannak a *Tenebrae* című versben, mely olvasható narratív költeményként, úgy is, mint ismert narratívák átdolgozása, nagyobb irodalmi és történelmi narratívák rész-elbeszélése.

\* \* \*

Amennyire azonban jelen van a narrativitás Celan korai költészetében, a *Sprachgitter* (Nyelvrács) című kötet *Tenebrae*-jében, úgy kopik ki sok minden mással együtt sokkal tömörebb, hermetikusabb, homályosabb, nehezebben értelmezhető kései lírájából. Amíg a korai Celan-versek, így a *Tenebrae* rengeteg viszonylag stabil struktúrát és interpretációs fogódzót nyújtanak, úgy a költő kései versei egyre inkább a csend felé tendálnak. Celan némely esetben pusztán néhány sorból vagy szóból álló, enigmatikus költeményeiben a temporalitás és a spacialitás kategóriája mintha eltűnne, de legalábbis többé már nem meghatározható. Mivel a nyelv maga önkényes és szeszélyes létező, saját szabályait megteremtő rendszer, így a benne, általa keletkező versek is képesek fellázadni az addig szabályosnak, standardnak gondolt elképzelések és fogalmak, így a narrativitás, a folyamatszerűség, a helyhez és időhöz kötöttség ellen is.

Úgy vélem, Celan ezen versei közül talán a *Stehen* (Állni) című vers érdemelne rövid elemzést ilyen megközelítésben, melyet talán Bartók Imre megítélés szerint pontos, az eredetit híven tükröző fordításában érdemes ideidézni:

ÁLLNI, a levegőben,  
a sebhely árnyékában.

Senkiért-és-semmiért-állás  
ismeretlenül,  
teérted  
egyedül.

Mindazzal, mi benne térrel bír,  
nyelv nélkül is akár.<sup>139</sup>

A *Stehen* (Állni), mely 1967-ben, az *Atemwende* kötetben jelent meg, nem sokkal a költő halála előtt, Bartók Imre szerint a *tanúsítás* verse. A tanúsítás persze sok mindent jelenthet, ebben az esetben azonban valószínűleg arról lehet szó, hogy a költő tanúságtételt tesz a művészet, az emberi értékek védelmében, akár egyetlen eszköze, a nyelv nélkül is. A művész magára veszi a levegő sebhelyeit, egy meghatározhatatlan, körülhatárolhatatlan térben és időben. Temporalitás és spacialitás, tér és idő, progresszió és visszautalás eltűnnek, nem léteznek többé – egyedül a szavak és az állás, a tanúsítás létezik, erre utalhat a vers kezdetén álló főnévi igenév, melyhez sem konkrét alany, sem időbeli aspektus nem tartozik. A *stehen* ('állni') nem egy térben, időben, alanyát vagy tárgyát tekintve meghatározott cselekvést jelöl, mely narratológiai fogalmakkal, referenciát vagy progressziót feltételező kategóriákkal körülírható lenne. A *stehen* maga egy állapot, időtlen, tértelen, alanytalan, mely nem *elbeszél*, hanem pusztán *létezik*, mindenén kívül, hozzáférhetetlenül.

A holokauszt mint emberi-történelmi trauma narratívájának költői elbeszélése után, pl. a *Todesfuge* vagy a *Tenebrae* című versek után már

139 A vers eredeti szövege az összevethetőség kedvéért: „STEHEN im Schatten / des Wundenmals in der Luft. // Für-niemand-und-nichts-Stehn. / Unerkannt, / für dich / allein. // Mit allem, was darin Raum hat, / auch ohne / Sprache.” A vers eredetileg az alábbi kötetben jelent meg: Paul CELAN, *Atemwende*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1967. Bartók Imre magyar fordítását és a hozzá kapcsolódó elemzést lásd: BARTÓK, I. m., 83–84.

feleslegessé válik bárminek az elbeszélése is – az ember és a művészet a második világháború és a hozzá kapcsolódó népi történetek kapcsán olyan sérüléseket szenvedett, melynek nyomán talán már nem léteznek nagy, korokon átívelő narratívák. Nincs már mit *elbeszélni*, a költő többé nem krónikás, az irodalom, főként a líra többé nem illeszkedik a valóságra referáló, történelmi narratívákba, amelyekben az olyan tradicionális kategóriák, mint fabula, szűzsé, szereplők, konfliktus, helyszín, elbeszélői idő és elbeszélő idő fellelhetőek lennének – nincs többé elbeszélés, nincs többé explicit vagy implicit narráció, csupán *állás*, mint végső menedék, önmagába zárkózó világ.

Még a narráció eszközeként használt nyelv is kiiktatódhat, amint azt Celan írja verse záró sorában, nem lényeges többé már semmi, csak a tanúságtétel, a mindennel szemben, mindennek ellenére való állás mint létezés – a végső állapot, melybe a költő minden eszmei-emberi érték lebomlása, feloldódása után menekül, amíg még az lehetséges. Persze kérdés, hogy ennek a költői vállalásnak, mely már a nyelvből való kitörés lehetőségét is felveti, egyáltalán van-e még értelme. *Senkiért-és-semmiért-állás* ez, *ismeretlenül*, mely egy közelebből meg nem határozott alanyért/önmagáért való, *egyedül*. Az állásnak, a tanúsításnak konkrét értelme, célja sincs, mintegy önmagáért beálló állapot, önmaga költői legitímációjává válik. A költő és a vers nem vár többé jutalmat, elismerést – adott esetben még olvasót sem feltételez. Mivel nincs többé narratíva, nincs többé mit elbeszélni, és főként nincs kinek. A narratív aspektusok radikális sterilizálása ez Paul Celan kései költészetében, melyben szinte semmi más, csak a víziószerűen felbukkanó időtlen költői képek, metaforák maradnak meg, de már ezek is eljutnak odáig, hogy önmagukat kérdőjelezzék meg. Lehet olvasni Celan metaforaellenességéről is, mivel elgondolása szerint, mivel költői képei nem jelölnek többé semmit, nem hozhatóak kapcsolatba semmivel, ami valóságreferenciával bírna, nem is tekinthetőek többé metaforának.

Gadamer<sup>140</sup> szerint a tanúságtételhez egyáltalán nem szükséges a nyelv, hiszen ez már valami, a nyelven túli valósághoz kötődik, ahol már semmire nincs szükség, aminek egyáltalán köze van az emberhez. Ugyanezen állásponthoz csatlakozik Bacsó Béla,<sup>141</sup> aki szerint olyankor, amikor az elemzett vers szól, már *minden megsemmisült*, éppen ezért semmi szükség sem narratívákra, sem téridő-viszonyokra vagy bármiféle kézzelfogható, meghatározható fogalomra, de még nyelvre sem. Az állásnak nincs oka és célja, nincs kiindulópontja és végpontja, mint egy elbeszélhető/elbeszélendő történetnek. Már semmi nem *történik*. Ami még egyáltalán *van*, az pusztán öncélúan, önmagáért létezik – a költészet csak úgy élhet túl, ha kívül helyezi magát mindenben, ami emberi. Az égbolt elsötétedett, a *Tenebrae* leple visszavonhatatlanul a világra hullott. Ami még nem semmisült meg, az csupán a *Tenebrae* kívül, ezen a narratíván kívül képes létezni, és az a létezés is teljesen indokolatlan, nem kötődik már senkihez és semmihez. Nem mesélhető el már el az a *történet* sem, mely ide vezetett, mely után már nincs mit elbeszélni – a múlt feljegyzései is elvesztek, sőt maga a múlt fogalma sem létezik többé, ahogyan jelen és jövő sem léteznek többé, csupán alanytalan, személytelen főnévi igenevek jelölhetnek bármit is, ez a bármi is azonban inkább állapot, semmint cselekvés, hiszen nincs, vagy legalábbis körülhatárolhatatlan az, aki egyáltalán cselekedhetne.

A *Stehen* kezdetű vers tükrében láthatjuk tehát, hogy amint jelen van a narrativitás, a történet elbeszélésének lehetősége Paul Celan korai költészetében, úgy tisztul ki, úgy sikkad el és válik per definitionem nem-létező fogalomká kései, érett, hermetikus lírájában. Van egy pont, mikor már minden visszafordíthatatlan, és nincs több történet, amit még el lehetne beszélni bárkinek is.

140 Hans-Georg GADAMER, *Wer bin ich und wer bist Du?* = Uő., *Ästhetik und Poetik*, II., *Hermeneutik im Vollzug*, Mohr, Tübingen, 1993, 421.

141 BACSÓ Béla, *Szó és álom. Paul Celan, Múlt és Jövő* 1997/3., 67–70.

Barthes elképzelése alapján a történet olyan logikai-szemantikai rendszerszerűség, olyan értelmi egység, amely a jelentésképzés és -közvetítés médiaként oldódik fel egy logikai, szemantikai kategóriában. Hogyan létezhetne azonban *logikai rendszerszerűség és jelentésképzés* egy olyan költői világban, ahol nem definiálható többé sem a rendszerszerűség, sem a jelentés, ahol nem léteznek többé szemantikai kategóriák? Természetesen ezen a ponton túl már nincsenek *történetek*, csupán állás, tanúsítás, egy olyan hiátusállapot, mely mentes a narrativitástól és annak minden hagyományos fogalmától. Még azt sem tudjuk meghatározni, mi tölti ki e narrativitás-hiányt, hiszen ha *nyelv* sem szükséges a kitöltéséhez, akkor értelmes állításokat sem lehet többé ezen keretek között megfogalmazni.

Miként Füzi Izabella és Török Ervin fogalmaznak: „Gyakran lehetünk annak tanúi, hogy „ugyanaz” a történet az idők során teljesen új hangsúlyokat nyer.”<sup>142</sup> A történetek az idők folyamán újramesélődnek, térben és időben folyamatosan változtatják a helyüket, egymással dialógust folytatva – jó példa erre a fentebb elemzett *Tenebrae*, hiszen mint narratív szöveg, megidéző más klasszikus narratívákat, melyekkel együtt maga is részévé válik egy nagy, egyben irodalmi és történelmi narratívának.

Jönnek azonban olyan idők, olyan traumák, amikor Lyotard<sup>143</sup> szavaival élve véget érnek a nagy elbeszélések, amikor a narrativitás, az elbeszélés, az elbeszélhetőség fogalma radikálisan redukálódik, esetleg ki is iktatódik – Paul Celan kései költészete véleményem szerint ilyen költészet. Sem epikai, sem lírai narratívák részét nem kívánja már képezni, inkább kívül helyezi magát minden elbeszélhető és elbeszélendő történeten, megalkotva a saját tértelen, időtlen, történetelen világát, mely utolsó mentsvárrá válik a költő számára, hogy az egyre feldolgozhatatlanabb, egyre nehezebben

elmondható emberi történeteket többé ne kelljen elmondani. E menekülés azonban bátorságra is vall, hiszen egyben szembeszállás, ellenállás is a valóság és az irodalom azon narratíváival, melyek olyan *eseményeket* beszélnek el, amelyekre nincs ésszerű magyarázat, amelyeknek nincs ésszerű oka és célja. Értelemszerűen eltűnik az irodalom(történet), mint narratív folyamat, mint esetleges egységes, egy irányba tartó narratíva víziója is.

Úgy vélem, korunkban, a *szövegirodalom* fogalmának korában, mikor líra és epika (és persze ideértve a drámát is) már nem válnak el egymástól olyan szorosan, mint korábban, az irodalom, azon belül pedig példának okáért Paul Celannak, a 20. század Európája egyik paradigmaticus költőjének kései lírája is olyan irodalom, mely mintegy végső megoldásként a narrativitásból, az ismert és ismeretlen történetekből kifelé menekül, hogy *túléljen*. E túlélés záloga az *állás*, azaz a tanúsítás, mely szerint az irodalom, a művészet többé nem valamiféle célért, hanem pusztán önmagát legitimálva, önmagáért valóan, de mindentől függetlenül, mindenén kívül, megtámadhatatlanul *létezik*.

142 Füzi Izabella – Török Ervin, *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*. Szeged, 2006, <https://christal.elte.hu/curriculum2/Magyar/58F%FCzi/Vizu>

143 Bővebben lásd: Jean-François LYOTARD, *La Condition Postmoderne. Rapport sur le Savoir*, Minuit, Paris, 1979.

## JELENTÉSVADÁSZAT

*Paul Celan néhány szokatlan szóösszetételének vizsgálata*

### Bevezetés

Paul Celan költészetének egyik jellegzetességét a szokatlan szóösszetételek használata kölcsönzi, e tendencia pedig már viszonylag korai lírájában is megjelent, illetve végigkísérte munkáját egészen 1970-es, tragikus haláláig. Nyelvszemléletéből kifolyólag minden bizonnyal amellelt, hogy lerombolja a hagyományos emberi nyelv szerkesztési szabályait, korlátait, mely elgondolása szerint már nem alkalmas magasabb tartalmak kifejezésére, mindenképpen új, a korábbinál magasabb szintű, más szabályok szerint működő költői nyelvet akart létrehozni. Ezen költői nyelv alapegysége nyilvánvalóan a szó kellett, hogy legyen – a szó, mely mindenképpen olyan nyelvi jelnek tekintendő, mely folyamatos mozgásban, más szavakkal való kölcsönhatásban létezik, önmagán mindig túlmutatva.

A szó talán nagyobb erővel bír, mint gondolnánk, ha olyan módon kerül kimondásra, mint korábban soha. A kimondás módjának megváltoztatása által pedig képes új értelmet, új tartalmakat nyerni, olyan szemantikai távlatokat megnyitni, melyeket korábbi szavak nem voltak képesek. A költő, a költői szó hordozója és kimondója pedig ily módon talán képes a klasszikus elgondolás szerint mintegy metaforikusan Istenhez hasonlatossá válni, hiszen szavai pusztá erejével is *teremt*, azaz világokat, valóságokat hoz létre.

A szó fogalma talán úgy nyerhet új erőt és definíciót, ha olyan szavak rendelődnek egymáshoz, melyek korábban soha – ily módon pedig a szokatlan összetételeken keresztül olyan szemantikai erővel bíró szavak jöhetnek létre, melyek egyes korábbi szavakat felülírnak, helyükbe lépve pedig az emberi gondolkodás új tartományai tárulhatnak fel. Történik persze mindez

a költészetben – a költészetben, mely jelentheti a nyelv művészetét, a szavak mindennapitól eltérő és a mindennapiság fölé emelkedő, újszerű használatát.

A celani költészet egyik alapvető törekvése a szavak új kontextusba helyezése. Úgy gondolom, a szerző költészetének néhány szokatlan szóösszetétele és/vagy neologizmusa, illetve az általuk hordozott lehetséges jelentések, olvasóban keltett asszociációk rövid vizsgálata mindenképp figyelmet érdemel, Celan költészetének egyéb, irodalomtörténeti szempontból érdekes jellemvonásai mellett.

Amennyiben feltételezzük azt a ma már számos megközelítés szerint elfogadható kiindulási pontot, hogy Paul Celan hermetikus lírájának legtöbb verse kontextustól függetlenül, mintegy önálló költői valóságokként elemezhető,<sup>144</sup> vizsgálható, úgy talán előfeltételezhetjük azt is, hogy a versek egyes kiemelkedő, összetett szavai is bírnak valamiféle önálló értelemmel, persze valamennyire figyelembe véve a lírai kontextust, az adott vers költői világának asszociációs rendszerét és motívumait, ám e szavak mégis, mint a szegmentálható költészet továbbszegmentálható elemei, magukban is jelölnek, jelentenek valamit, képesek valamiféle asszociációt kelteni a szenzitív befogadóban.

A következőkben néhány ilyen, a celani költészet egyes darabjaiból kiemelt szóösszetétel elemzésére, körüljárására és esetleges *jelentésének* megfigyeltetésére teszek kísérletet, megjelölve és röviden ismertetve a verset, a költői világot, melynek a vizsgált szó szegmentuma, azonban főleg magára a kiemelt elemre és annak asszociációs horizontjaira támaszkodva. Talán valamennyire önkényesen, de főként a véleményem szerint nyelv- és költészetfilozófiai szintű tartalmakat is magukban hordozó szóösszetételekből

144 Az elképzelés egyik korai hangadója Hans-Georg Gadamer, aki Celan-könyvét szakirodalmakra való támaszkodás nélkül, esszéisztikus stílusban írta meg, feltételezve, hogy a celani vers mindenfajta háttérismeret nélküli is olvasható, a költemények pedig szakirodalmi tájékozódás nélkül is *beszélnek* hozzánk. Bővebben lásd:

Hans-Georg GADAMER, *Wer bin ich und wer bist Du?* = Uő., *Ästhetik und Poetik*, II., *Hermeneutik im Vollzug*, Mohr, Tübingen, 1993.

válogatok, Celan publikált köteteinek kronológiai sorrendjében haladva, mintegy a költői életmű szó szintű keresztmetszetének tekintve a vizsgált szóösszetétel-anyagot.

## 1. Nachtmusik – éji zene, az éjszaka zenéje

A *Nachtmusik* Celan egy viszonylag korai versének<sup>145</sup> címadó szava, mely vers első olvasatra valószínűleg szerelmes versként értendő. A vers, melyből a vizsgált szó származik, még viszonylag tradicionális költői képekkel ír körül egy megszólított nőalakot, kevésbé hermetikus, nehezen dekódolható költemény, mint Celan jóval későbbi, önmagába zárkozó lírája. Füstölgő víz, belémerülő arc, kékes tűz, rozsdabarna fürtök és rózsás szemhéjak mutatják be metonimikusa a lírai beszélő által megszólított, szeretett asszonyalakot, a címadó szó tehát utalhat olyan zenére, dalra, melyet a költő éjjel játszik el kedvesének, éjjel, mikor minden nyugodt, mikor eljön a szerelem, az együttlét intimitásának ideje. A *Nachtmusik* szóban így még mind az éjszaka, mind pedig a zene toposzokként, ősi jelképeként funkcionálnak, melyek dekódolásához talán még nem szükséges mélyebb elemzés, értelmezés. Az éjjel eljátszott, sötétben elhangzó zene az intimitás, a szerelem, a beteljesülés konnotációit hordozza, inkább pozitív, mintsem negatív jelentéstartalmakat tartalmaz, habár az éjszaka önmagában általában inkább negatív, baljóslatú toposz. A sötétséghez társuló negatív konnotációkat azonban ellensúlyozza a zene megjelenése, megszólalása, a zenéé, mint nyelv felett álló, tiszta művészeti formáé. Amennyiben mindenképp a nyelv kifejezőképességének problematikája felől közelítünk Celan költészetéhez, úgy feltételezhetjük azt is, hogy az éjszaka, a sötétség, a vakság toposza az emberi nyelvet jelképezi, melyben többé nincs világosság, nincsenek kapaszkodók. Ezzel kerül ellenpontba a zene, a nyelven kívüli kifejezőképesség és valóság, mely a nyelv sötétségébe lépve talán képes

145 Paul CELAN, *Der Sand aus der Urnen*.

világosságot gyűjtani – ezáltal pedig nyelv és zene alapjául szolgálhat egy olyan új, magasabb tartalmakat kifejezni képes költői nyelvnek, mely a celani poétika feltételezett célja lehet már e korai versben is.

## 2. Irrsee – tébolytenger

A *Lob der Ferne*<sup>146</sup> (*A messzeség dicsérete*) című versben előforduló szó egyszerre jelenthet tébolytengert, zavarodottság-ágtengert és tévelygéstengert, hiszen a német *irr* melléknév és előtag egyaránt jelent 'zavartat', 'örültet' és 'iszonytatót', 'iszonytató nagyot'. Ugyanez érvényes a belőle származtatható *irren* igére, melynek jelentése egyrészt 'tévedni', 'eltéveszteni', 'elszámolni magát', másrészt rendelkezik 'bolyongani', 'kóborolni' jelentéssel is. Az *irrből* származtatott *irrig* főnév jelentése 'téves', míg az *irrereden* ige 'félrebeszél', az főnév *Irrsin* 'elmebajt', 'örületet', az *Irrtum* tévedést, az *Irrweg* pedig tévutat jelent. Látható tehát, hogy az összetétel előtagjának jelentése etimológiáját illetően egyrészt a tévedéssel, tévelygéssel, helytelen iránnyal, másrészt az örülettel és az iszonyattal hozható kapcsolatba. A *tébolytenger*, amennyiben birtokos alárendelő összetett szóként kezeljük a magyar grammatika szabályai szerint, a *tébolytengere*, tehát az örület metaforikus színtere, örvénylő áradata lehet. Ezen *Irrsee* lehet az a világ, az a tér, amelybe az ember szükségszerűen belévetve él, létezik – az emberi nyelv által határolt, irracionális világ.

A versben, melyben a vizsgált összetétel előfordul, Celan beszélője egy nőalakot szólít meg, a vers megítélésem szerint elsősorban szintén szerelmes versként, valamósos líraként olvasható – erről tanúskodik a *Lob der Ferne* záró sora is, mely szerint a megszólított nőalak (?) szemének forrásában az *akasztott ember megfojtja kötelét*,<sup>147</sup> habár a címnél maradván a megszólított lehet maga a messzeség, a végtelenség is, mely pusztán antropomorfizációra kerül, de maga a megszólítás trágya ettől még inkább fogalom, semmint személy. Az utolsó sor paradox képe azonban

mindenképp kifejezheti, hogy a szerelem/vágy/elvágyódás talán képes legyőzni az emberi világ korlátait. Figyelemre méltó az is, hogy a *tébolytenger halászáinak hálói* a megszólított *szemeinek forrásában élnek* – a szem forrásként, vízfolyás kiindulási pontjaként kerül metaforizációra, e forrásban élnek azok a bizonyos hálók, melyek a *tébolytenger halászához* tartoznak. Az *Irrsee* halászái talán utalhatnak minden emberre, akik a világba vetetten élnek – az *Irrsee* ilyen módon nem más, mint maga az emberi-szellemi világ, adott esetben a nyelv. Figyelembe véve Celan erős nyelvfilozófiai érdeklődését a fent idézett utolsó sor kapcsán a szerelem is értelmezhető egy olyan nyelv feletti, nyelven kívüli tényezőként, mely akár képes legyőzni az *Irrsee*-be vetettséget, áthidalni az ember számára adott korlátokat. Persze az összetétel *tenger* tagja végtelenséget, korlátlanyságot is sugallhat, azonban mivel ez a *tenger irr*, azaz 'tébolyodott', de legalábbis 'tévelygő', 'tévútra vezető', e korlátlanyság inkább negatív, mint pozitív asszociációkat sugallhat.

A szerelem azonban, mint metanyelv és talán a legköltőibb téma, talán képes legyőzni a háborgó *Irrsee*-t, megnyugvást sugallva, esetleges új távlatokat nyitva meg. Hiszen az *Irrsee* megnevezés, még ha önmagában negatív jelentéstartalmat is hordoz, feltehetjük, hogy maga is azzal a céllal született a költői nyelven belül, hogy új tartalmakat legyen képes közvetíteni. Már e viszonylag korai Celan-versben is megjelenik az igény arra, hogy a nyelv határai legyőzessenek, áthidaltassanak – erre eszköz lehet az új szavak, szóösszetételek teremtése, amennyiben pedig a költő nem egyszerűen *Welt*nek vagy *Sprache*nak, hanem *Irrsee*-nek nevez valamit, az már önmagában is új értelmet nyert egy új vonatkoztatási rendszerben, új megnevezése által.

## 3. Nebelhorn – ködkürt

Az *Ins Nebelhorn (Ködkürt)*<sup>148</sup> című Celan-vers címében megjelenő szokatlan összetétel egyrészt a *homályosságra*, a *ködre*, másrészt egy hangszerre és annak zenéjére utalhat, habár a *Horn* kürt jelentése mellett még jelent *szarvat*, *szarut*

146 Paul CELAN, *Mohn und Gedächtnis*.

147 „Im Quell deiner Augen erwügte ein Gehenker den Strang.”

148 Paul CELAN, *Mohn und Gedächtnis*.



is. A neologizmus előtagja mindenképpen negatív, homállyal, bizonytalansággal kapcsolatos asszociációkat hordoz magában, hiszen a ködben az ember elveszíti a látás, a tisztánlátás képességét, a köd az a világ, ahol minden kiszámíthatatlan és bizonytalan. Ennek ellenpontjaként kerül az összetételbe a kürt – az a hangszer, melynek hangja képes a ködön áttörni, annak korlátait lerombolni.

A helyzet persze korántsem ilyen egyszerű – mivel nem tisztázott az összetétel tagjainak grammatikai viszonya sem, feltételezhetjük azt is, hogy e költői nyelvben testet öltő kürtnek az anyaga is maga a köd, ily módon a hangszer maga is a köd, a homály zenéjét játssza, nem pedig annak ellenpontjaként jelenik meg. Celan versében egyébként a sötétségről van szó, mely a vers záró soraiban előbb *elér (benneteket)*, majd *kimondja a lírai beszélő nevét*, végül egy meghatározatlan *ő elébe vezeti*.<sup>149</sup> A sötétség szimbolikája a záró sorokban nyilván összefügg a *Nebel* ('köd') főnévvel, sőt, e *Nebel* akár utalhat ugyanarra a sötétségre is, melyről a vers végén szó van. A kézben lévő *rácsnyalábról (Gitterstab)*, illetve *térdepelésről (Knie)* is szó esik, az egyébként rövid vers mintha a Celannál szokásosnak mondható baljós, szinte fojtogató atmoszférát hordozná, már a szerző viszonylag korai költészetében, *Mohn und Gedächtnis* című második kötetében is. A *ködkürt* kapcsán is mintha érezhető lenne a nyelvbe és az emberi világba való bezártság, korlátok közé szorítottság, melyben a *Nebel* ('köd') az érthetlenséget, a kiismerhetlenséget jelenti, a *Horn* ('kürt') pedig a zenét, a megszólalást, adott esetben a költői megszólalást. A költői megszólalás a nyelvi megnyilvánulásoknak az a fajtája, amely némely esetben képes megkerülni, áthidalni a hagyományos nyelv zárt rendszerének szabályait. A *ködkürt*, amennyiben ködből készült, úgy maga is a homályosság, az érthetlenség hangján szólal meg – amennyiben azonban a *ködben megszólaló kürt*ről van szó, feltételezve, hogy a költői szóösszetétel két tagja egymással ellenpontoszó viszonyban van, úgy elképzelhetővé válik egy olyan nem-nyelvi, legalábbis nem hagyományos értelemben vett nyelvi megszólalásforma, mely a *köd* homályán is képes áttörni, áthaladni, szétfeszítve azon korlátokat, melyeket az emberi nyelv és fogalomvilág köde ránk erőltet.

149 „reicht euch das Dunkel, nennt meinen Namen, führt mich von ihn.”

#### 4. *Aschenblume* – hamuvirág

Az *Aschenblume* – hamuvirág összetétel az *Ich bin allein (Egyedül vagyok)* című költeményben fordul elő, mely még szintén a szerző viszonylag korai, kései, hermetikus költészetéhez képest jóval könnyebben dekódolható lírájához tartozik. Az *Ich bin allein* lényegében egy melankolikus, költői meditációként értelmezhető, melyben az elmúlás és a reménykedés ötvöződik. Többek között azért is, mert a rövid vers záró soraiban a *hervadó óra virágzásában álló* lírai beszélő egy *elevenvörös – lebensrot* madarat vár, mely *a nyáron át érkezik*.<sup>150</sup>

Az *Aschenblume* maga nyilvánvalóan paradox összetétel, hiszen a hamu hagyományosan a halál, az elmúlás, a virág ellenben az újrakezdés, az élet toposza. Két szélsőség kerül egymás mellé egyetlen szóban, mely mintha együtt volna képes őket megnevezni – ez az együttes megnevezés pedig utalhat az élet, a világ folyamatainak ciklikusságára, mely elképzelés szerint a vég, az elmúlás egyben mindig új kezdetet is jelent. Ily módon a *hamu*ból szinte szükségszerűen *virág* fakad, a két szélsőség pedig egyszerre, egy adott szóban létezik. Az ellenpontoszó viszonyban lévő szavak egymás mellé rendelése által akár megszűnhet a nyelv időbeli aspektusa, hiszen több minden egyszerre kerül megnevezésre. *Hamu* és *virág*, kezdet és vég, halál és élet egyszerre, egy jelként, egy létezőként vannak jelen az idő dimenzióján kívül, ahová csupán a költői nyelv képes őket elhelyezni, egyfajta örökkévalóság felé tendálva.

Amennyiben Celan nyelvről való kettős elképzelésére gondolunk, úgy elképzelhető az is, hogy a *hamu* a régi, elmúló félben lévő emberi nyelv hagyományos rendszere, mely többé már nem alkalmas magasabb jelentéstartamok kifejezésére, a *virág* ellenben az ebből fakadó, a korábbi rendszert meghaladó költői nyelv, mely talán alkalmas lehet arra, hogy elmondja az elmondhatatlant.

150 „Ich steh im Flor der abgeblühten Stunde / und spar ein Harz für einen späten Vogel: / er trägt die Flocke Schnee auf lebensroter Feder; / das Körnchen Eis im Schnabel, kommt er durch den Sommer.”

## 5. Nachtbaum – éjjelfa, rostgeboren – rozsdaszülte

*Die Ewigkeit – Öökkévalóság*<sup>151</sup> című versében Celan *éjjelfa kérgéről – Rinde des Nachtbaums* és *rozsdaszülte késről – rostgeborene Messer* beszél.<sup>152</sup> Mind az *éjjelfa kérge*, mind *rozsdaszülte kés nevekhez, időhöz, szívekhez suttog*, illetve egy meghatározhatatlan *neked* is. A költemény véleményem szerint erős nyelvfilozófiai jelleggel bír, habár még mindig Celan korai költészetéhez sorolható, de már felmerül benne az új nyelv iránti igény, a régi nyelvi korlátok lerombolásának vágya, mely Celan későbbi kötetében és azonos című versében, a *Sprachgitter*-ben kerül mintegy költői programként való megfogalmazása.

Az *éjjelfa – Nachtbaum* megint csak paradoxon jellegű összetétel, hiszen az éjjel a sötétség, a láthatatlanság és az elmúlás toposza, a fa ugyanakkor a növekedés, a gyarapodás – a fa nappal, fény hatására nő, ugyanakkor egy *éjjelfa* nyilván olyan költői módon elgondolt fogalom, mely magából az éjből, a sötétségből táplálkozik, de legalábbis éjjel is képes növekedésre, továbbfejlődésre. Megsemmisülés és fejlődés, sötétség és fény toposzai ugyanabban az összetett szóban kerülnek egymás mellé, eggyé válva, közös fogalmi rendszert alkotva, egyazon pillanatban megnevezve olyan dolgokat, melyek egyébként egymás ellentéteiként, egymástól távol léteznek.

A *rostgeboren – rozsdaszülte* melléknévvel, mely a *Die Ewigkeit* című versben a kés jelzője, szintén hasonló a helyzet, habár nem elfelejtendő, hogy a *Rost* főnév a *rozda* mellett még jelent 'vasrácsot', 'rostélyt' is. Egy fémtárgy, szűrőeszköz esetében azonban nyilván inkább a korrózióra, az elhasználódásra utal – de milyen is az a kés, melyet a *rozda* szül, hív életre? Milyen élet, létezés az, amely eredendően a korrózióból, a rothadásból, az elmúlásból származik? A kés maga persze élettelen tárgy, de kézműves tevékenység, alkotás

151 Paul CELAN, *Mohn und Gedächtnis*.

152 *Die Ewigkeit / Rinde des Nachtbaums, rostgeborene Messer / flüstern dir zu die Namen, die Zeit und die Herzen. / Ein Wort, das schlief, als wirs hörten, / schlüpft unters Laub: / beredt wird der Herbst sein, / beredter die Hand, die ihn aufließt, / frisch wie der Mohn des Vergessens der Mund, der sie küßt.*"

eredménye, egy költői valóságban pedig antropomorfizálódhat is, hiszen suttogásról, *beszédről*, adott esetben párbeszédről van szó, melyet a *rozsdaszülte kés nevekkel, idővel, szívekkel* folytat, tehát az elmúlásból, a korrózióból életre kelt tárgy még nyelvvel, a szóbeli megnyilvánulás képességével is rendelkezik. Vajon a rozsdából való megszületéssel és az utána való beszéddel Celan beszélője itt is a ciklikusságra, az elmúlás egyszerre újrakezdés mivoltára utal? Véleményem szerint a rozsból való megszületés gondolata a *Nachtbaum – éjjelfa* szóösszetételhez hasonló módon igencsak paradoxon jelleggel bír, mely egymás mellé rendeli az eredetileg ellentétező viszonyban lévő konnotációkat elmúlásról és születésről. Ugyanakkor amiket egymás ellentéteinek tartunk, azok nyilvánvalóan kölcsönösen feltételezik is egymást – a celani költői nyelv szavai pedig egyszerre igyekeznek megnevezni ha nem is mindent, de a világ számos olyan dolgát, melyet hagyományos megnevezéssel illetni már talán csupán semmitmondó, üres fecsegés volna.

Új megnevezése, átdefiniálódása által pedig talán maga a megnevezett dolog, valóságselem is új értelmet nyer, hiszen olyan szó nevezi meg, mely a nyelvben korábban nem létezett, kimondása, leírása tehát költői teremtmény erővel bír.

## 6. Gast-Gespräch – vendégpárbeszéd

Celan *Unten – Odalent*<sup>153</sup> című versében beszélője *lassú szemeink vendégpárbeszédéről* beszél, mely *hazatért a feledésbe*.<sup>154</sup> A *Gast-Gespräch* egyfelől lehet vendégek közötti párbeszéd, ugyanakkor olyan párbeszéd is, mely vendégként jelenik meg, azaz szokatlan jelenség – e *lassú szemek* tehát nem szoktak egymással kontaktust folytatni. Erre a vendég, azaz átmeneti jellegre utalhat az is, hogy a versben megjelenő párbeszéd hazatért a feledésbe, azaz e párbeszédnek lényegéből fakadóan otthona a feledés, a róla való meg-nem-emlékezetttség.

153 Paul CELAN, *Sprachgitter*.

154 „Heimgeführt ins Vergessen / das Gast-Gespräch unsrer/ langsamen Augen.”

Az amúgy is csak vendégként jelenlevő párbeszéd tehát hazatért a feledésbe, azaz szavai elvesztek, nem kerültek rögzítésre – és ami még érdekesebb, e párbeszéd sem *szájak*, hanem *szemek* között zajlott, a szem pedig a nem-nyelvi kommunikáció egyik lehetséges eszköze. Elképzelhető volna, hogy e *vendégpárbeszéd* egy, a szavak nyelven kívüli nyelven zajlott, s valójában vendég természetét éppen az adja, hogy az emberi világban, a verbális megnyilvánulások világában *vendég*, azaz átmeneti, idegen létező? A szemek közötti párbeszéd a vizuális, nem pedig a verbális síkon történik, s talán a szemek „szavai” olyan jelentéseket, tapasztalatokat képesek rögzíteni, melyeket az emberi nyelv már elhasznált szavai immár képtelenek. A költészet a későmodern/pre-posztmodern korban – már amennyiben a periodizációra mindenképpen szükség van – az érzékek más tartományai felé is tendálni igyekszik, túl a tradicionális szavakon és grammatikán. Ily módon neveződik meg a *vendégpárbeszéd*, mely önmagában több, mintha egyszerű, két szem közötti kontaktus, párbeszéd lenne – a *vendégpárbeszéd* olyan költői és nem-nyelvi megnyilvánulás, mely – egyelőre – vendégként van jelen az emberi nyelv világában, s egy ideig szükségszerűen visszatér a feledésbe. A költészetben azonban talán eljőhet még az idő, feltételezheti a költői megszólaló, amikor az efféle nem-nyelvi *vendégpárbeszéd* állandó lesz, ezt pedig azzal sejteti, hogy egy még nyelvi, ám új, korábban nem létező szóval nevezi meg, új kontextusba helyezve, költészeti jelentőséget tulajdonítva neki.

A szem mint toposz a lélek tükre – két szem közötti párbeszéd tehát képes kifejezni a szemmel metonimikus kapcsolatban lévő ember lelkének mélységeit. E *vendégpárbeszéd* azonban már nem az emberi nyelv ismert szavaival, hanem szavak feletti, az emberi fül számára hallhatatlan szavakkal történik – olyan szavakkal, amilyenekhez hasonlót a költészet talán természetéből fakadóan generálni akar.

## 7. Sprachgitter – nyelvrács

A fenti szóösszetételek mind egyetlen versben, a *Sprachgitter (Nyelvrács)*<sup>155</sup> című költeményben fordulnak elő, mely tekinthető Celan egyfajta költői programjának is, ami a költő nyelvről alkotott nézeteit és alkotásfilozófiáját illeti.

A költemény, és egyben a kötet címét adó összetett szó, *Sprachgitter* – *Nyelvrács* jelentését már számos filológus megpróbálta dekódolni, a mára már tradicionálisnak mondható megközelítések alapján a szó feltehetőleg egyrészt a nyelv zártságára, korlátaira, börtön jellegére, másrészt középpont nélküli, rácsszerű, azaz egyben végtelen szerkezetére is utalhat. A nyelv egyszerre börtön és a végtelen szabadság birodalma is, hiszen végeredményben a költészet is csak az emberi nyelv szavait használja, ám olyan nyelvi megnyilvánulási forma, mely egyben képes új szavakat, jelentéstartamokat is generálni, illetve a hagyományos nyelvhasználat korlátait, szabályszerűségeit megbontva kialakítani saját szabályszerűségeit. A nyelv végtelensége, az általa nyújtott szabadság azonban egyúttal félelmetes is, hiszen az ember, főként a költő megrettenhet attól, hogy a jelentéstartamok nem stabilak, így a nyelv által a világ sem dekódolható. Egy pozitívabb megközelítés szerint persze elgondolhatjuk a nyelvet és rácsszerűségét úgy is, mint egy szűrőt, mely csak azokat a dolgokat engedi be számunkra a világból és engedi őket megnevezni, amelyek az ember számára megismerhetők és lényegesek. A világ többi, nyelv által meg nem ragadható, le nem írható része ily módon talán meg sem érdemli, hogy az ember törődjön vele, megpróbálja feltárni és megérteni. Celan *Sprachgitter* – *nyelvrács* szava egy olyan dolgot nevez meg, mely korábban feltehetőleg nem létezett, vagy legalábbis nem került megnevezésre, ily módon megnevezi, s talán valamilyen módon meg is teremti a megnevezetlent. E rács lehet egyrészt olyan rács, melyet a költő, mint korlátlanságra vágyó alkotó ember, le óhajt rombolni és helyette kialakítani a saját, korábitól független valóságát, másfelől olyan lehetőséget is jelenthet,

155 Paul CELAN, *Sprachgitter*.

mely számára adott, mint végtelen szerkezet, pusztán ki kell használnia. E kettősség végigkíséri Paul Celan szinte egész költészetét, azonban a költészet és annak művelése, ténye megítélésem szerint inkább konstruktív, semmint destruktív megnyilvánulás, hiszen nem pusztán lerombolja a nyelv korláta- it, vagy inkább csupán igyekszik túllépni azokon, de egy magasabb szintű, addig kifejezhetetlen jelentéstartamok kifejezésére is alkalmas reprezentáci- ós rendszert kíván megteremteni.

## 8. Lichtsinn – fényérzék

A *Sprachgitter* című vers egy másik érdekes szóösszetétele a *Lichtsinn* – *fé- nyérzék*, habár a *Sinn* főnév jelenthet 'értelmet', 'hajlamot', 'jelentést' is. Celan versében valószínűleg *fényre való érzékenységre* kell gondolnunk, hi- szen egy helyen a vers megszólítottja *fényérzékkel talál a lélekbe*.<sup>156</sup> A *lélek* olyan hely, olyan entitás, melyben a legmélyebb érzelmek, a személyiség lé- nyegi jegyei találhatók, és persze ahol a zsidó-keresztény hagyomány szerint maga Isten is mindenképp jelen van. A fényt ezen hagyományban gyakran Istennel, a pozitív értelemben vett transzcendenssel kapcsolják össze – el- képzelhető-e, hogy e fényérzék nem más, mint Istenre, a transzcendensre való érzékenység? Mivel *nyelvrácsról*, egy az embert látszólag magába záró struktúráról van szó, e tulajdonképpeni rácsszerkezet talán nem más, mint az emberi szavak korlátokkal teli világa, tulajdonképpeni börtöne. Ebben a börtönben talál valaki *fényérzékkel a lélekbe* – e *fényérzék* pedig talán nem más, mint az a képesség, mellyel a versbeli megszólított képes meghallani Istent, a transzcendens entitás szavait, szemben az emberi nyelv korlátokkal bíró, az embert rácsok közé szorító szavaival. Aki pedig képes meghallani az odaátrol szóló, fényként metaforizálható szavakat, nyilván olyan ember, akiben ott van egy új nyelv meghallásának és megteremtésének képessége – ez az ember pedig nem más, mint a költő, aki *fényérzékkel a lélekbe találva*

156 „Am Lichtsinn errätst du die Seele.”

képes olyan szavakat létrehozni, olyan jelentéstartalmakat nevükön nevezni és feltárni a befogadó előtt, amelyek korábban az emberi nyelv szavai által nem kerülhettek közvetítésre.

## 9. Schneebett – hóágy

A *Schneebett* – *Hóágy* című vers<sup>157</sup> címadó szóösszetétele a celani költészet egyik visszatérő motívumát, a havat kapcsolja össze az ágygal, az alvás, a megnyugvás helyével. A *Schneebett* című vers tradicionálisan szerelmes ver- sként olvasható, mely tulajdonképpen egy disszonáns szerelmi kapcsolatot látszik megörökíteni, habár nyilván más olvasatok is megengedhetők. A köl- teményben a lírai megszólaló és egy megszólított, feltehetően egy körvona- latatlan nőalak egy zuhanás után a *hóágy* felszínén fekszik, talán holtan, talán csak átmeneti megnyugvást lelve.

A hó a költészetben általában a tisztaság, a romlatlanság, a befolyásolat- lanság toposza. A hozzá társítható fehér szín mindenképpen pozitív konno- tációkat hordoz, hiszen a megtisztulás, az ártatlanság képzetét kelti. Habár a hó maga hideg, a mellé társított *Bett* – *ágy* ellenben tradicionálisan melegsé- get, megnyugvást, intimitást sugalló szimbólum, olyan hely, ahol az ember végre elfeledkezhet gondjairól, vagy ahol az általa szeretett másikkal zavar- talanul együtt lehet. Bevonható persze az elemzésbe a *beth*, a héber ábécé második betűje is, mely a többi héber betűhöz hasonlóan önálló szójelentés- sel is bír, s általában 'ház', 'otthon' jelentésben használatos. Az *ágy* és a *ház*, mint általában egy konkrét személyhez kötődő, intimitást sugalló helyek, talán nem is fogalmilag állnak egymástól oly távol, ily módon a *hóágy* akár egyszerre *hóház*, *hóotthon* is lehet.

Olyan ágyról van tehát szó, mely paradox módon talán hideg, ugyanak- kor a megtisztulást, a megromtatatlanságot vonja magával – a *Schneebett* ily módon lehet az újrakezdés, minden addigi élmény elfeledésének a helyszíne,

157 Paul CELAN, *Sprachgitter*.

melyből felkelve az ember újrakezdhet mindent, megtisztulva, talán mintegy megváltódva korábbi tapasztalataitól, de még bűneitől is. A *hóágy* az a biankó, minden által érintetlen hely, ahol a nyelv szavai is megtisztulhatnak, újraértelmeződhetnek, sőt e megtisztulási folyamatból új szavak is létrejöhetnek. Az egymással ellentétes viszonyban lévő hidegség és melegség, az odakinti havas táj fergetege és az odabenti ágy bensőségessége rendelődik egymás mellé egy olyan szóban, mely leírásáig nem létezett, ám a ténnyel, hogy leírásra került, létrejött, s vele együtt megnevezésre, létrehozatalra került a dolog is, amit jelöl. Újszerű költői nyelv újszerű szavaként véleményem szerint nem csupán kompozicionálisan jelenti az összetételben szereplő két szó összegét, hanem ismételtlen csak egymástól látszólag távoli dolgokat hoz egymáshoz közelebb, egyesítve őket egyetlen költői fogalomban.

## 10. Herzzeit – szívídő

A *Herzzeit – szívídő*<sup>158</sup> összetétel Celan egy Ingeborg Bachmannhoz írt verse, a *Köln, am Hof (Köln, Hof tér)*<sup>159</sup> című mű kezdőszava. A költemény maga minden bizonnyal szerelmes vers, ily módon a *szívídő* fogalma is feltehetőleg a szerelem élményével hozható kapcsolatba – a szívídő az érzelem, a szeretet ideje, s egyaránt jelenthet a szív által mért időt, illetve egy konkrét, meghatározott időpontot is. A versben, melyben a szóösszetétel előfordul, talán éppen az utóbbiról van szó, hiszen a *megálmodottak megállnak az éjjel jelére meredten*. A *szív*, mint az európai kultúra az emberrel metonimikus kapcsolatban álló egyik kulcsszimbóluma, illetve az *idő*, mely egyszerre véges és végtelen, egymásba kapaszkodva önmaguknál és önmaguk összegénél nyilván többet jelentenek – a *Herzzeit* összetétel arra is utalhat, hogy az idő fő mérőeszköze tulajdonképpen nem más, mint az emberi szív. Az a szív, melyben többek között Isten is lakozik, lakozott valamikor, s amelyet a hanyatló európai kultúra

158 „Herzzeit, es stehn / die Geträumten für / die Mitternachtsziffer.”

159 Paul CELAN, *Sprachgitter*.

elfeledett, keresztüllőtt és a sarokba dobott. A celani költészet azonban mindezen ellenére újra megnevezi, s nem csupán a *szív*, mint az érzelmek, az érző ember szimbóluma, s nem is csupán az idő, a végesség és a végtelenség együttes toposza kerül újra felidézésre – a két ismert, több ezer éves költői használatra visszatekintő szó egy új, addig nem létező költői szóban egyesül, megnevezve egy olyan új fogalmat, mely talán képes rádöbbeneni a szenzitív befogadót, hogy mindezen ellenére az idő múlásának mércéje a szívben, az emberi érzelmekben rejlik, és minden történés időbelisége pusztán az emberi megnyilvánulásokhoz, az érzelmekhez mérhető.

## 11. Mundhöhe – szájmagasság

A *szájmagasság* szóösszetétel Celan *Ins Mundhöhe – Szájmagasságban*<sup>160</sup> kezdetű versének kezdősorában fordul elő. A vers kezdősoraiban szájmagasságban *érezhetően* jelenik meg a *sötétségnövényzet – Finstergewächs*.<sup>161</sup> A *száj* a költemény sugalmazása szerint bizonyos *magasságban* – *Höhe* – helyezkedik el, ily módon magasztos hely, ahol a szavak, a nyelv értelemmel bíró egységei kimondatnak. Ami azonban *érezhetően – fühlbar* – feltör e *szájmagasságba*, sötétségből álló növényzet. E negatív konnotációkkal bíró, szintén neologizmuszerű összetétel nyilvánvalóan a *száj* kimondó képességének elfojtására, a szavak visszatartására utal. Ami felemelkedik, az mindenképpen egy szintre kerül a *szájjal*, azzal a nemes emberi szervvel, mely az emberrel metonimikus kapcsolatban állva talán antropológiai szimbólum is, hiszen nem csupán az evés, egy ösztönös szükséglet kielégítésének eszköze, hanem a beszéd, a nyelv konstituálásának feltétele is, mely megkülönbözteti az embert más élőlényektől. Itt azonban valami olyasmi emelkedik fel a *száj magasságába*, ami egyúttal megpróbálja megszüntetni, megsemmisíteni a szóképzést, az embert az állat szintjére visszasüllyesztve.

160 Paul CELAN, *Sprachgitter*.

161 „In Mundhöhe, fühlbar: / Finstergewächs.”



Amennyiben szavakat kimondó száját feltételezünk, gondolhatunk költői *szájra* és annak metaforikus *magasságára*, mely nyilvánvalóan magasabb szinten áll a köznapi szavakat, mindennapi nyelvet megalkotó és kimondó szájhoz képest. A költői szájnak pedig jellegzetessége, hogy hiába próbálják meg elhallgattatni, a költő szükségszerűen *beszél*, szavakat ejt ki és *alkot* – az új költői szavak megalkotása pedig ellenállás lehet a beszédet elfojtani kívánó *sötétségnövényzettel* szemben, sőt, már maga a *Mundhöhe* költői kimondása, a száj magasságba, magasztos szintre emelése egyfajta ellenállás minden esetleges támadásnak.

## 12. Sommerbericht – nyári híradás

A *Sommerbericht* – *nyári híradás/nyárhír* összetétel, mely mint verscím első olvasásra pozitív konnotációkat sugall, hiszen a nyár a virágba borulás, az élet kiteljesedésének időszaka. Ezen évszak kapcsolódik a *híradás* szóhoz, mely egy szóbeli vagy írásbeli nyelvi megnyilvánulást nevez meg. Talán maga a *nyár* az, amely *hírt ad*, *megszólal*, azaz antropomorfizációra kerül a költői megszólalás által. A szóösszetétel hordozta jelentéstartamok alapján pozitívak kellenének, hogy legyenek, mint azt a cím sugallja, hiszen egy *nyári híradás* általában kellemes híreket sugall – a cím által felvezetett versszöveg hangulata azonban megítélésem szerint inkább melankolikus, mint teljes egészében véve pozitív, ráadásul a költői beszélő a vers záró soraiban *elidegenült szavakkal való találkozást*<sup>162</sup> említ.

A *híradástehátaszavaktól*, feltehetőlegamindennapi nyelv szavaitól (*Steinschlag*, *Hartgäser*, *Zeit* – *Kövágás*, *gyomok*, *idő*) való elidegenedésről ad hírt. Talán éppen-séggel a költő és a költői nyelv az, *akik* elidegenednek a mindennapi emberi nyelv szavaitól, melyek nem megbízhatóak többé, ha költői nyelvhasználatról van szó. Ezen elidegenedés azonban nem mást von maga után, mint a *Sommerbericht*hez hasonló, új asszociációs rendszereket megnyitó szavak kialakulását.

162 „Wieder Begegnungen mit / vereinzelt Worten wie: / Steinschlag, Hartgräser, Zeit.”

## 13. Wort vom Zur-Tiefe-Gehn – mélybemenetel szava

A *Wort vom Zur-Tiefe-Gehn* – *a mélybemenetel/az alászállás szava* komplex szóösszetétel az azonos kezdetű rövid versben fordul elő,<sup>163</sup> annak kezdő-soraként.<sup>164</sup> A *Zur-Tiefe-Gehn*, melyhez birtokviszonnyal rendelődik a *Wort* – *szó*, nyilvánvalóan a mennybemenetel ellentéte, alászállás a mélységbe, adott esetben a pokolba, az alvilágba, akár a keresztény kultúrkör értelmezése szerint, akár miként Orpheusz, a mondabeli első költő szállt alá az alvilágba a görög mitológiában. A *mélybemenetel szava* az a *szó*, mely maga is alászáll a mélységbe, vagy legalábbis nevében nevezi az alászállás cselekedetét.

Amennyiben *Zur-Tiefe-Gehn* alatt az alvilágba/pokolba való alászállást értünk, úgy az összetételhez a kárhozat, a negatív túlvilágra való áttérés asszociációja kapcsolódhat, ily módon a szó nyilvánvalóan baljós értelmet hordoz magában. Orpheusz, aki alászállt az alvilágba, ugyan visszatért a mélységből, de mégis elbukott, hiszen elvesztette Eurüdikét, akiért eredetileg leszállt a holtak birodalmába. Ilyen értelemben az alászállás a költő bukását jelenti. Lévéen azonban a *mélybemenetel szaváról* van szó, ezen alászállás, mélybemenetel jelentheti a nyelv mélységeibe történő alászállást is. Habár az emberi nyelvet, mint tökéletlen reprezentációs rendszert, tekinthetjük egyfajta alvilágnak, evilági kárhoznak, amennyiben azonban *a nyelv mélységeiről* esik szó, úgy e mélységhez általában pozitív asszociációk kapcsolódnak, hiszen amennyiben alászállunk a nyelv világába, úgy megismerhetjük új, addig számunkra ismeretlen mélységeit, rejtett jelentéseit. A költészet azon nyelvi magatartásforma, mely sajátos, a természetestől eltérő mivoltából kifolyólag képes átlépni a határokat. Ezen határátlépés révén pedig új, addig ismeretlen mélységeket képes megnyitni. A költői szó képes

163 Paul CELAN, *Die Niemandrose*.

164 DAS WORT VOM ZUR-TIEFE-GEHN / das wir gelesen haben. / Die Jahre, die Worte seither. / Wir sind es noch immer. // Weißt du, der Raum ist unendlich, / weißt du, du brauchst nicht zu fliegen, / weißt du, was sich in dein Aug schrieb, / vertieft uns die Tiefe.”



mélyebbre hatolni mind a nyelv mélységeiben, mind pedig a befogadó lelkében, mint a köznapi beszéd. A *mélybemenetel* szava egyrészt néven nevezi a mélységek feltárását, másrészt maga is alászáll a mélybe, elérhetővé, megérhetővé téve azt az arra érzékeny ember számára.

#### 14. Purpurwort – bíborszó

A *Purpurwort – bíborszó* a *Psalm (Zsoltár)*<sup>165</sup> című, viszonylag ismert Celan-költeményben előforduló neologizmus. A szóhoz egy szín, a *bíbor* kapcsolódik, mely élénkségéből kifolyólag utalhat lángolásra, élettéliségre. A *bíbor*-szót a vers többes szám első személyű lírai beszélője a *tüskék felett zengte el*.<sup>166</sup> A költemény hangsúlyozottan a rózsa, pontosabban a *semmi és senki rózsája* – *Die Nichts-, die Niemandrose* szimbólumára épül, mely egyébként a verset tartalmazó kötet címe is, e virág pedig valószínűleg nem más, mint az egyedül állás, a kitaszítottság szimbóluma.

Az elzengett *bíborszó* lángra kap, életre kel, a hagyományos szó kiszakad mindennapi közegéből. A költő zsoltáros, aki rendelkezik azon képességgel, hogy a szavakat mintegy isteni szavakként kimondva/őket Isten felé intézve a köznapi szót szakrális szintre emelje. Így lesz a *Wortból Purpurwort*, az egyszerű kimondott/leírt szövegből zsoltár. A zsoltár(osság) lehet a szent szavak kimondása képességének, a költői szövegek teremő erejének megtestesítője. A szavak egyszerűen kiszakíthatnak hagyományos közegükből, melyben már elhasználódtak és elvesztették értelmük stabilitását – az új kontextus, melybe kerülnek, bíborlángra gyújtja, életre kelti az elhasznált szavakat, a régi elemekből, azok kombinálásával új jelölőket alkotva.

165 Paul CELAN, *Die Niemandrose*.

166 „Mit / dem Griffel seelenhell, / dem Staubfaden himmelswüst, / der Krone rot / vom Purpurwort, das wir sangen / über, o über / dem Dorn.”

#### 15. liedfest – dalnak ellenálló

A *liedfest*, mely Celan kései,<sup>167</sup> *Mit erdwärts gesungenen Masten (Földre énekelt árbocokkal)*<sup>168</sup> kezdetű, mindössze hatsoros versében fordul elő, egyszerre jelenthet *dalkeményet* és *dalnak ellenállót* is. A vers, mely a vizsgált szóösszetételt tartalmazza, leginkább a világ szellemi-kulturális értelemben vett szét-hullásának víziójaként olvasható, melyben a költő továbbra is *kapaszkodik*, maga válik a *dalnak ellenálló árbocszalaggá*, miközben a mennybolt hajóhoz hasonlatos roncsai a földi világ felé süllyednek. A költő ellenáll a *dalnak*, mely feltehetőleg metonimikus kapcsolatban van a süllyedő *mennyboltroncsokkal* – *Himmelwracks*, hiszen maga a dal is *fából készült* – *Holzlied*, tehát ily módon feltehetőleg a megsemmisülés, a pusztulás dala. A végzet dalának való ellenállás által a költő önmaga is *jellé* lesz, eggyé válva a maga által teremtett költői szóval.

A költészet új nyelve, amennyiben kialakulhat, úgy feltehetőleg az emberi kultúra és a hagyományos eszmék részleges vagy teljes pusztulása után alakul ki, mely pusztulás a második világháborúval és a 20. század egyéb történelmi tragédiáival talán már végbe is ment. Ezen kulturális pusztulás azonban egyszersmind magában hordozhatja az újrakezdés reményét, mely újrakezdés keretében a költő a régi szavak romjaiból új szavakat, új fogalmakat kreál.

#### 16. Fadensonnen – fonálnapok

A *Fadensonnen – fonálnapok/napfonalak* az ismert, azonos kezdetű Celan-vers<sup>169</sup> első szavaként és soraként<sup>170</sup> fordul elő. Eme szóösszetétel, habár ez is nyilvánvalóan homályos, valószínűleg a *szürkésfeketé pusztaság* feletti, felte-

167 Paul CELAN, *Atemwende*.

168 „MIT ERDWÄRTS GESUNGENEN MASTEN / fahren de Himmelwracks // In dieses Holzlied / beißt du dich fest mit den Zähnen. // Du bist der **liedfeste** / Wimpel.”

169 Paul CELAN, *Atemwende*.

170 „FADENSONNEN / über der grauschwarzen Ödnis. / Ein baum- / hoher Gedanke / greift sich den Lichtton: es sind / noch Lieder zu singen jenseits / der Menschen.”

hetően felhős égbolton áttörő, fonálszerű napsugarakat jelenti. A rövid költemény kezdőszava nyilvánvalóan összefügg a vers végén található, szintén többes számban álló *dalokkal*, melyek *az emberen túl éneklendők el*, és melyek minden bizonnyal transzcendens, adott esetben isteni dalok, dallamok, tehát nyelvi megnyilvánulások.

Az összetétel addig meg nem nevezett jelenséget nevez nevén, melyet talán a köznapi nyelv nem is igazán képes néven nevezni. A nap sugara fényjelenség, mely egyben hőt, melegséget is magában hordoz. A felhőkön áttörő napsugár nyilvánvalóan a teremtés, a sötétséggel, az elmúlással szemben álló életerő ösképe. A *Faden* ('fonál') ezzel együttesen olyan fizikailag tapintható tárgy, mely ha nem is végtelen, de hosszú, folyamatszerű, akár az emberi élet – már az ókorban is létező toposz az *élet fonala*. Mind a *fonál*, mind pedig a *napok* az életet, a teremtést magukban hordozó szavak, költői szavak esetében pedig nyilvánvalóan nem csupán biológiai, de szellemi létmódra is utalnak. A *Fadensonnen* talán éppen a költői szó/beszédmód újfajta, szintén költői megnevezése, mely ebből és szintén plurális alakjából kifolyólag talán valóban azonos *az emberen túl éneklendő dalokkal*. A költői szavak formálta költői szöveg a természetes nyelvi szövegekhez hasonlóan nyilvánvalóan folyamatos, még akkor is, ha más szabályok szerint teremődik, mint a köznapi beszéd – folyamatos, azaz fonálszerű, kezdettel és véggel rendelkező, koherens formáció, a többes számban álló *napok* pedig talán maguk a fényt magukban hordozó, transzcendens erejű verset alkotó költői szavak. Figyelemre méltó a *Sonne* főnév többes számba tétele – a fizikális, ember által tapasztalható világban, legalábbis a Föld naprendszerében egyedinek tekinthető égitest a költői világban megsokszorozódik, éppen úgy több van belőle, mint ahogyan *az embereken túl* sem csupán egyetlen *dal éneklendő el*. A többes szám szerint a fonálként legöngyölődő, fényt hordozó költői szavak/dalok nem egyediként léteznek, ezek szerint talán többféle költői beszédmód, a transzcendens többféle szavak általi elérése lehetséges. Az új költői megnevezés sok mindent magában foglal,

azonban amennyiben elfogadjuk, hogy az összetétel tulajdonképpen a költői nyelvi megnyilvánulásra utal, úgy nem ad neki valamiféle kizárólagos, definíciószerű létmódot.

A költészet, amennyiben célul tűzi ki a kifejezhetetlen / transzcendens kifejezését, ezt nyilvánvalóan nem pusztán egyféle módon képes megtenni, hanem szinte mindig az alkotó eredetiségén, egyediségén keresztül.

## 17. Rauchmund – füstszáj

A fenti neologizmus a *Landschaft (Táj)*<sup>171</sup> kezdetű versben fordul elő, mely *urnalényekkel* – *Urnenwesen*, illetve *füstszáj és füstszáj közötti párbeszéd*<sup>172</sup> indít. A *füst* – *Rauch* légnemű, tapinthatatlan jelenség, míg a *száj* – *Mund* konkrét, fizikálisan is tapintható emberi testrész, ily módon megfogható és megfoghatatlan kerül összeolvasztásra egyetlen szóban. A *füst* kapcsán eszünkbe juthat a Celan költészetének köztudottan egyik alapélményéül szolgáló holocaust, illetve a haláltáborokban meghalt emberek elégetett testének *füstje*, a halottak szájának hamuvá lett szavai.

E szájak azonban még füstként, elégetve, elporladva is tovább beszélnek, mi több, *párbeszédet* – *Gespräche* folytatnak egymással. Azáltal, hogy költői szóval megnevezésre kerülnek, mintha újra életre kelnének, s e néven nevezés által képesekké válnak a megszólalásra, az elégetett, elhallgattatott szavak újra kimondására. A költői szó nem csupán új fogalmakat és új nyelvet terem, de az elfeledett és kimondhatatlannak gondolt múltat is örzi, megnevezi, szóra bírva, ekként szólaltatva meg a halottakat, elmondva és elmondatra velük azokat az eseményeket, melyeket korábban a nyelv által elmondhatatlannak gondoltunk.

<sup>171</sup> Paul CELAN, *Atemwende*.

<sup>172</sup> „LANDSCHAFT mit Urnenwesen /Gespräche / von Rauchmund zu Rauchmund.”

## 18. Sandstimme – homokhang

*Homokhanggal* – *Sandstimme* az *Osterqualm* – *Húsvéti füstgomolyag*<sup>173</sup> című költeményben találkozhatunk. A költői beszélő a vers végén három *homokhangot* azonosít *három skorpióval*, majd *a csónakban ülő vendégsereggel*.<sup>174</sup>

A *homok* száraz és élettelen entitás, míg a *hang*, mely feltehetőleg *beszédhang* – *Stimme*, ezzel ellentétben élő, emberi szájtól származik. A *homokhangokkal* és a *skorpiókkal*, a sivatag homokjában élő lényekkel feltehetőleg azonosított (habár Celanra jellemző módon a megnevezett dolgok egymáshoz való viszonya nem teljesen világos) *vendégserég* – *Gastvolk*, mely *velünk* van ott a csónakban, talán a szokatlan, új költői kifejezésformákra utal, melyek egyelőre csak *vendég* módjára, átmeneti jelleggel lépnek be a nyelv homoksivatagába. E *vendég* jelleg azonban állandósulhat is, hiszen a nyelvbe lépése, kimondása/leírása által egy szó már létrejön, a nyelv elemévé válik, még akkor is, ha csupán költői módon hoz egymástól távoli jelentéseket, asszociációkat egymáshoz közelebb. A *homok* megszólal, belőle *hang* halatszik, a *hang* által pedig minden bizonnyal szavak mondatnak ki. A száraz élettelenségből száját formálva új, élő szavak vize fakad.

## 19. Metapherngestöber – metaforafergeteg, metaforavihar

Az *Ein Dröhnen* – *Mennydörgés*<sup>175</sup> kezdetű, mindössze néhány soros Celan-vers utolsó szavaként<sup>176</sup> megjelenő *Metapherngestöber* – *metaforafergeteg* a celani költészet más vizsgált összetételeihez hasonlóan szokatlan, meghökkentő nyelvi elem. A *metafora* elvont fogalom, a *Gestöber* – *(hó)vihar, forgószél, fergeteg* viszont az esetek többségében fizikálisan

tapasztalható, tapintható tárgyakat magával sodró jelenség. A két szó ebből kifolyólag egymással valamennyire ellentétes viszonyban áll, hiszen konkrét és elvont fogalmak kerülnek egymás mellé egyetlen szóban, az összetétel által megtörténik magának a metafora fogalmának költői szempontból invenciós metaforizációja is.

A *metaforafergeteg*be az igazság száll alá, feltehetőleg az égből. Ezen igazság lehet akár a művészet igazsága, vagy valamiféle más transzcendens igazság, afféle isteni kinyilatkoztatás is. A metaforák fergetege nyilvánvalóan az emberi nyelv, értve ez alatt nem csupán a költői, hanem a köznapi nyelvet is. A mindennapi nyelv adott esetben végtelen metaforikussága azonban talán azt is meggátolja, hogy a nyelv által valamilyen értelemben *igaz* állítások kerüljenek kimondásra. Ennek ellenpontjaként lép a metaforák fergetegébe a megnevezetlen, körülhatárolatlan igazság, mely olybá tűnik, a versben az igazságértékkel nem bíró metaforák ellenpontjaként jelenik meg. Megítélésem szerint az összetétel nyelvfilozófiai mélységekkel bír, hiszen amennyiben az emberi nyelvet valóban metaforák fergetegeként gondoljuk el, az hordozhat pozitív és negatív konnotációkat is, hiszen egyrésről a metaforikusság révén az emberi nyelv sokféle, akár átvitt jelentéstartam választékos kifejezésére alkalmas, másrésről viszont amennyiben *vihar, fergeteg*, úgy minden bizonnyal rendszertelenül örvénylő tömeg, tehát kiismerhetetlen, jelentések szabatos kifejezésére nem biztos, hogy alkalmas. Vajon az igazság valamilyen módon szemben állna a nyelv metaforikusságával? A kérdés aligha válaszolható meg egyértelműen, azonban amennyiben Celan radikális metafora-ellenességére gondolunk, úgy feltételezhetjük, hogy a metafora (jelentésátvitel?) Celan értelmezésében valamely olyan nyelvi entitás, mely a pontosságot, közvetlen kifejezést nem vagy nem egészen teszi lehetővé. A költői nyelv szavai megtisztítják magukat a metaforáktól – a költői képek nem a versen kívüli valóságra utalnak, hanem transzcendens jelentéstartamokként megteremtik saját költői valóságukat, mint ahogyan a költői nyelv is megteremti a maga saját, a természetes nyelvtől eltérő és elhatárolódó szavait.

173 Paul CELAN, *Atemwende*.

174 „Drei Sandstimmen, drei / Skorpione: / das Gastvolk, mit uns / im Kahn.”

175 Paul CELAN, *Atemwende*.

176 „EIN DRÖHNEN: es ist / die Wahrheit selbst /unter die Menschen /getreten, / mitten ins / Metapherngestöber.”

## 20. Unentworden – meg- nem-semmisülve

Celan *unentworden* – *meg nem semmisült* (?) megszólítottját *Augenblicke* – *Szempillantások* kezdetű rövid versében *önmaga mindenhonnét való összeszedésére* szólítja fel.<sup>177</sup> Az *entwerden* ige, melynek harmadik, befejezett melléknévi igenévi alakja az *entworden*, a németben létezik, bár igen ritka, s (főként a zsidó) miszticizmus nyelvében annyit tesz, 'megsemmisülni'. A német nyelv ezt a *werden* ('válni, lenni valamivé') igéhez egy általában negatív jelentéstartamot hordozó *ent-* prefixumot tesz, ezzel fejezve ki a *valamivé válás* ellentétét, a *semmivé válást*. Celan azonban paradox módon még a negatív prefixumot tartozó ige elé egy másik, szintén negatív, valamivel ellentétes jelentéstartamot hordozó *un-* prefixumot helyez, a negatív értelmű *semmivé válást meg nem semmisüléssé, nem-semmivé válássá* változtatva, közelebb hozva a neologizmusként létrehozott igealakot a tőként szolgáló *werden* ('valamivé válni') ige eredeti értelméhez.

A szavak adott esetben bizonyos teremtő erővel bírnak. Ha egy létező, negatív értelmű szót költői módon megváltoztatunk, e negatív értelem kiiktatható, felülírható, visszájára fordítható. Celan verse ezzel a szemantikai értelemben vett inverzióval egy létező, negatív értelmű szót önmagából kifordít, neki új, alapjelentésével ellentétes jelentést ad, mégpedig feltehetőleg pozitívat.

A megszólított, aki *unentworden*, lehet maga a költő vagy a vele metonimikus kapcsolatban álló költői szó. A posztmodern elképzelések szerint a szöveg immár csak önmagát írja meg, a költő pedig csupán egyfajta médium, aki elég, ha felszólítja az *unentworden* létezőt azáltal, hogy *nevén nevezi*, a néven nevezés gesztusa által pedig e régebbi szót új kontextusba helyezve, tovább képezve kiszakítja a hagyományos emberi nyelv korlátai közül.

177 „AUGENBLICKE, wessen Winke, / keine Helle schläft. / Unentworden, allerorten, /sam-  
mle dich, /steh.”

## 21. Simili-Dohle – látszatcsóka

A *Simili-Dohle* – *látszatcsóka* szóösszetétel, mely a *Frankfurt, September* (*Frankfurt, szeptember*)<sup>178</sup> című versben fordul elő, minden bizonnyal a szimulakrumok ősi problémájára mutat rá. A versben megjelenő *látszatcsóka reggelizik*, miközben *torokzárhang énekel*.<sup>179</sup> A megnevezett csóka a fizikális, tapintható-érzékkelhető valóság keretei között nyilván egy valódi, teljesen köznapi madár, a költő azonban egy új szó nyelvbe való bevezetése által mutat rá, hogy minden, amit a fizikai valóságban tapasztalunk, csupán látszólagos, szimulakrum, a látható világ mögött pedig – akár Platón nyomán elgondolva – feltehetőleg ott van egy láthatatlan világ.

A dolog újradefiniálódik, a *csóka*, mely a köznapi ember számára megkérdőjelezhetetlenül valós és észlelhető, egyszerre *látszattá*, valaminek a hamisítványává, utánzatává válik. A költő feladata, hogy a köznapi nyelvhasználat fizikális dolgokat, azokat is bizonytalanul és pontatlanul megnevező szavait túllépve olyan dolgokat nevezzen nevükön, melyek fizikálisan nem tapasztalhatóak – a transzcendens létezők szavakba öntésére, a mögöttes tartalmak sejtetésére pedig a költőnek mindenképpen új szavakra, új fogalmakra lesz szüksége.

## 22. Bedeutungsjagd – jelentésvadászat

A *Bedeutungsjagd*, mely Celan *Die abgewrackten Tabus* (*A lerombolt tabuk*)<sup>180</sup> kezdetű rövid versének végén<sup>181</sup> jelenik meg, nyilvánvalóan a költő új, s egyben talán stabil jelentések utáni vágját fejezi ki. A későmodern irodalomban a nyelv által rögzített jelentések többé nem stabilak, Celan költői

178 Paul CELAN, *Fadensonnen*.

179 „Die Simili- / Dohle /frühstückt. / Der Kehlkopfverschlußlaut /singt.”

180 Paul CELAN, *Fadensonnen*.

181 „DIE ABGEWRACKTEN TABUS, / und die Grenzgängerei zwischen ihnen, / weltennaß, auf / Bedeutungsjagd, auf / Bedeutungs- / flucht.”

beszélője ily módon néven nevez egy jelenséget, mely korábban megnevezhetetlennek látszott, azaz bevezet a nyelvbe egy új fogalmi kategóriát.

Mivel a jelentés elvont fogalom, igencsak nehézkes rá a szó köznapi értelmében *vadászni* – a költői nyelv keretei között azonban természetesen ez is lehetségessé válik, hiszen a metaforizáció jelensége talán nem is ismer határokat. A költő egyetlen szó kimondása/leírása által deklarál egy teljes intenciót, programot. Ezen intenció szerint olyan nyelvet, olyan nyelvi elemeket kíván megalkotni, mely az elmenekült jelentéseket újra képes megragadni, sőt adott esetben új, addig nem létező vagy nem létezőnek hitt jelentéseket képes kifejezni, megnevezhetetlen, szokatlan és empirikusan nem tapasztalható dolgokat megragadni.

### 23. Bedeutungsfluch – jelentésmenekülés

A *Bedeutungsfluch* a *Bedeutungsjagd* ugyanazon versben előforduló ellenpontja – a jelentések mintha természetükből fakadóan megpróbálnának elmenekülni az ember elől, kitérni a hermeneutikai vagy más értelemben vett megértés elől. Bármely ismert emberi nyelv ismert szavainak szemantikája bizonytalan, a világ pedig nem teljességgel bizonyul megérthetőnek pusztán a nyelven és a nyelvi kommunikáción keresztül, a stabil jelentéseket hordozónak vélt emberi nyelv, legalábbis annak köznapi változata, mint reprezentációs rendszer, megkérdőjeleződni látszik.

A költői szó azonban a jelentések menekülő voltának egész idáig megnevezetlen jelenségét egy elvont fogalom antropomorfizációján alapuló szóösszetétel bevezetésével megragadhatóvá, valamilyen módon elérhetővé és megérthetővé teszi. A természetüknél fogva menekülő, az emberi megértésfolyamatok elől elzárkózó jelentések talán éppen oly módon ragadhatók meg, *ejthetők el* a *Bedeutungsjagd* metaforikus értelménél maradva, hogy az újszerű költői nyelvhasználat régi szavakból kompilált, de lényegüket tekintve újonnan létező, új értelmet hordozó szavakat terem, már amennyiben a költő *jelentésvadászatát* siker koronázza, mely

nyilvánvalóan nem minden egyes szerző és nem minden egyes megírt vers esetében mondható el automatikusan.

### 24. Prasselgebet – tűzropogásimádság

A *Prasselgebet* ([tűz]ropogásimádság) az *Als Farben* (*Akár a színek*)<sup>182</sup> kezdetű vers bizarr, neologisztikus szóösszetétele. A német *prasseln* ige bír 'sustorogni', 'sercegni', 'pattogni', ugyanakkor 'kopogni', 'zuhogni' jelentéssel is, Celan versében azonban megítélésem szerint inkább a tűz ropogását jelenti. Celan versében a *tűzropogásimádság* – *Prasselgebet* kigyulladt szemjéj-hiány – *entbrannten Liedlosigkeit*en előtt jelenik meg.<sup>183</sup>

A *Gebet* – *ima*, *imádság* vallásos konnotációval bíró szó, mely Istenhez intézett, ily módon szent szavak kimondását jelenti. Az imádság szentsége mellett ugyanakkor még mindig köznapi és emberi beszédcselekvésnek tekinthető, mely önmagában a vallásos ember számára nem más, mint egy mindennapi rituálé. Azonban ha a *tűz ropogása* és az *imádság* egymás mellé rendelődik, a köznapi szó lángolóvá, élettellivé válik, hasonlóan a *Psalm* – *Zsoltár* című versben előforduló *Purpurwort* – *bíborszó* összetételhez. Megítélésem szerint itt valami hasonlóról van szó.

A szó lángol, tehát a szavakból álló, látszólag halott nyelv élővé válik. Az ember és az Isten szava a lángoló nyelvben talán össze is keveredik, hiszen a költő, mint alkotó, teremtő ember, valamilyen módon hasonlatos Istenhez, hiszen a maga valóságait teremti meg, melyek valamilyen módon függetlenek a mindennapok emberi valóságától. A költői nyelv Isten nyelvéhez hasonló kifejezési rendszer, Isten nyelve pedig talán tulajdonképpen maga a létezés, hiszen amennyiben Isten a zsidó-keresztény hagyomány

182 Paul CELAN, *Fadensonnen*.

183 „ALS FARBEN, gehäuft, / kommen die Wesen wieder, abends, geräuschvoll, / ein Viertelmonsun, / ohne Schlafstatt, / ein Prasselgebet / vor den entbrannten / Liedlosigkeit.”



elképzelései alapján pusztán a szavak kimondásával, a teremtetendő dolog megnevezésével létre is hozza a dolgot, úgy a nyelv maga szükségképpen konstituálja a létezését.

## 25. Stirnsplitter – homlokcsontszilánk, homlokrepezs

A *Stirnsplitter* (*Homlokcsontszilánk, Homlokrepezs*) Celan *Vorflut* (*Dagály*) kezdetű versében fordul elő, ahol is *átkel a határon* a vers meghatározatlan megszólítottjának kedvéért.<sup>184</sup> A *Stirn* ('homlok') egyértelműen metonimikus kapcsolatba hozható az emberrel, melynek testéhez tartozik, ily módon antropológiai szimbólum is, hiszen a homlok mögött az agy, a gondolatok világa helyezkedik el. A homlok a koponyacsont része, a koponya pedig egyfelől a gondolkodásnak, az emberi elmének, tudásnak és találékonyságnak, másrészt lemeztelenített, pusztá csont állapotában a halálnak, az oszlásnak a szimbóluma.

A homloknak azonban csupán egy szilánkjá létezik – a *Splitter* a németben jelenthet 'szálkát', 'szilánkot', 'forgácsot', de akár '(gránát)repszét' is, mindenesetre mindenképpen valaminek csupán egy darabjára utal. Amennyiben pedig egy homlok(csont)nak pusztán már a *szilánkjáról* esik szó, joggal feltételezhetjük, hogy a vele metonimikus kapcsolatban álló ember már nem él, hiszen homlokát, koponyáját betörték, összetörték. Celan versében azonban bizarr módon a neologizmus, *Stirnsplitter*, mely *Splitter* mivoltából kifolyólag szükségszerűen halott, mégis életre kel, antropomorf módon cselekvést végez – *átkel a határon*, valaki kedvéért. A *valaki* persze itt is homályba burkolódik, éppen úgy jelentheti magát a költői beszélőt, mint a feltételezett általános olvasót, akár az egész emberiséget.

Amennyiben a *Splittert repezsnek* fordítjuk, eszünkbe juthatnak a gránátok repezsei, tehát a háború és a háborúban való tömeges halál élménye, melyről tudjuk, hogy a celani költészet egyik, habár nem kizárólagos

alapélményének tekinthető. E *Stirnsplitter* lehet egy a háborúban, robbanásban meghalt ember földi maradványa. A halott ember koponyájának, metaforikus értelemben tehát elméjének, tudásának maradványa a költői névadás, megnevezés folytán mégiscsak életre kel, mégpedig nem is akármilyen cselekvést hajt végre – határátlépést, mégpedig valaki másért. Elképzelhetetlennek tűnhet-e, hogy a versben vizionált halott tulajdonképpen költő, illetve a vele szinte egylényegű (költői) nyelv, mely az emberiség szolgálatáért, a tanúsítás kedvéért még feltámadni is képes? A *homlokcsontszilánk* kiszakad az *öt* eredetileg tartalmazó testből, s mint költői megnevezéssel bíró entitás, már nem kötik az emberi világ és a mindennapi nyelv korlátai. Képessé válik átlépni a *határokat*, talán azokat a határokat, melyek az emberi nyelv és az ember által észlelhető világ korlátait jelentik. E határátlépés révén a költői szó is több lesz önmagánál, olyan magasságokba és mélységekbe jutva el, ahová korábban nem vagy ritkán volt képes eljutni.

## 26. Schneepart – hószólam, hóhang

A *Schneepart* – *hószólam, hóhang* összetétel, mely egyben egy viszonylag ismert Celan-vers<sup>185</sup> kezdő szava, illetve a verset magában foglaló kötet<sup>186</sup> címe is, több más celani szóalkotáshoz hasonlóan egy élettelen dologhoz rendel emberi megnyilvánulást, nevezetesen beszédet, megszólalást. A hó tradicionálisan a tisztaság, az ártatlanság, az új kezdet, a tiszta lappal való indulás toposza – hidegsége révén persze jelentheti a telet, az elmúlást is. *Hószólam* esetében azonban megítélésem szerint a tiszta nyelvi megnyilvánulás kerül költői megnevezésre, egyfajta hószerű, fehér költői nyelv, mely mentes minden korábbi, rommá lett jelentéselemtől. A költői nyelv

185 „SCHNEEPART, gebäumt, bis zuletzt, / im Aufwind, vor / den für immer entfensterten / Hütten: // Flachräume schirken / übers // geriffelte Eis; // die Wortschatten / herausheben, sie klaffern / rings um den Krampen / im Kolk.”

186 Paul CELAN, *Schneepart*.

184 „VORFLUT / kämmt deine Algen zusammen, / legt sie / um dich. / Eingedämmt wuchert, / was du noch hast. // Ein weißer **Stirnsplitter** geht / für dich über die Grenze.”



radikális megtisztításra kerül. Amennyiben a költő *hószólamban/hóhan-gon* szólal meg, talán gondolhatunk a metaforák kiiktatására – a költői nyelv a természetes nyelvvel ellentétben nem lesz többé *metaforák ferge-tege*. E tiszta szólam önreflexív, nem a tapasztalható valóságra, hanem a rajta túli metafizikai létre utal, s ha nem is tárja fel azt teljes egészében, de mindenképpen sejteti azt. A *hó* egyúttal talán a költő megtisztult testét is jelképezi, hiszen maga metonimikus kapcsolatban áll saját nyelvi megnyilvánulásaival.

## 27. Schreibzähnen – írásfogak, írófogak

A *Schreibzähnen – írófogak, írásfogak* a *Mit den Sackgassen sprechen* (Zsákutcákkal beszélni) kezdetű kései versben<sup>187</sup> fordul elő, a költemény utolsó szavaként<sup>188</sup>. A *Schreib* főnévi tő a *schreiben* (‘írni’) ige főnevesült alakja, emberi cselekvésre, nyelvi megnyilvánulásra utal, ráadásul olyan nyelvi megnyilvánulásra, mely a kimondott szóval ellentétben rögzíteni is képes. Az írás tevékenység, elvont fogalom, a *Zahn* (‘fog’) ellenben konkrét, fizikálisan tapintható létező, mely az emberrel metonimikus kapcsolatban áll. Az összetétel által ismételtlen csak egy elvont és egy konkrét fogalmat egyesít egyetlen költői szóban. A fog az emberi fej, pontosabban a koponya része, ily módon lehet egyszerre élő és halott, azaz élettelen. A fogak által *rágás* megy végbe, mégpedig a vers világában egy bizonyos kenyér rágása. Az *írásfogak* lehetnek a költő metaforikus fogai, melyekkel mintegy *megrágja* a nyelv keserű kenyerét – azonban amennyiben sikerrel jár és átrágja magát a nyelv rácsain, új, transzcendens jelentéstartamok szavakba öntésére válhat képessé.

187 Paul CELAN, *Schneepart*.

188 „MIT DEN SACKGASSEN SPRECHEN / vom Gegenüber, / von seiner / expatriierten / Bedeutung – // dieses / Brot kauen, mit / **Schreibzähnen**.”

## 28. Posaunenstelle – harsonaszótér

A *Posaunenstelle – harsona(szó)tér, harsonák helye* összetétel az azonos kezdetű,<sup>189</sup> kései Celan-versben<sup>190</sup> fordul elő. A *Posaune* (‘harsona’) nyilvánvalóan bibliai referenciát hordoz, egyrészt utalhat a Jerikó falait ledöntő harsonákra, másrészt akár a végítélet harsonáira. A harsonák zenéje már a Biblia szerint is képes ledönteni a falakat – e falak szimbolizálhatják az emberi nyelv kifejezőképességnek korlátait, amelyeket a költői szó zenéje képes túlhaladni. A *Stelle* az összetételben talán az a *tér, hely*, ahol a harsonaszó elfér, ahol lennie kellene, ráadásul *izzó üresszöveg mélyén*. E térben tehát a vers sugalmazása szerint még nem hangoztak fel a harsonák, csupán itt az ideje, hogy megszólaljanak – itt az ideje, hogy ledőljenek az emberi nyelvet maguk között tartó korlátok, s rajtuk túl kialakuljon egy olyan költői nyelv, mely a természetes nyelvnél szükségszerűen többre képes. A harsonáknak térül szolgáló hely nyilvánvalóan csak a versek világában lehetséges – olyan világban, ahol a materiális világ törvényei nem érvényesek, és ahol a felhangzó zeneszó/költői szó valóban falakat bont, ítéletet hirdet.

## 29. Leertext – üresszöveg

A *Leertext – üresszöveg, ürességszöveg* összetétel ugyancsak a *Posaunenstelle* kezdetű rövid versben fordul elő, mégpedig *izzó üresszöveggként*, melynek mélyén ott van az a bizonyos *harsonaszótér*. Egy üres szöveg/olyan szöveg létezése, mely maga az üresség, első olvasásra magában is paradoxon, hiszen a tradicionális elgondolás szerint a *szöveg* olyan nyelvi egység, mely rendelkezik valamiféle tartalommal, jelentéssel. Ezen *glühende Leertext – izzó*

189 Paul CELAN, *Zeitgehöft*.

190 DIE POSAUNENSTELLE / tief im glühenden / **Leertext**, / in Fackelhöhe, / im Zeitloch: // hör dich ein / mit dem Mund.”

*üresszöveg* azonban olybá tűnik, nem csupán üres, azaz nem rendelkezik tartalommal, de égést, fényjelenséget is produkál. A költői kép alapján talán feltételezhetjük, hogy egy izzó szöveg mintegy önmagából égeti ki a korábbi, elavult, kikopott jelentéseket, ezáltal *leerré*, *üressé* válik, üres teret képez a versben ugyancsak megjelenő költői harsonáknak. A harsonák, mint az a fentebbi összetétel vizsgálatánál említésre került, talán képesek ledönteni az ember és a nyelv korlátait, hasonlóan Jerikó vagy az utolsó ítélet harsonáihoz. A költészet visszaadja a szövegnek azt a lehetőséget, hogy a régi helyett mintegy önmagát üresre égetve új, transzcendens tartalmak kifejezőjévé, adott esetben magává a transzcendenssé váljon.

A *Leertext* összetétel utalhat akár azon posztmodern szövegfelfogásra is, mely szerint a szövegben a jelentések nem eleve adóttak, ily módon a szöveg kiinduló állapotában voltaképpen *üres*, jelentéstartamokkal pedig a befogadó tölti meg az értelmezési folyamat során. Amennyiben semmit sem tekintünk eleve adótnak, úgy a költészet, a vers önmagában *Leertext* – a költő csupán irányt mutat, sejtet valamit, a jelentéstartamok megtalálása, helyükre illesztése, a szétszórt elemek mozaikszerű helyükre – ráadásul minden olvasatban megváltozó helyükre – illesztése ránk, olvasókra vár.

### 30. Entimmernd – örökkévalóságát elveszítő

E bizarr beálló melléknévi igenevet Celan egyik kései versében, a *Wie ich (Ahogyan én)*<sup>191</sup> kezdetű versben találjuk, ahol a záró sorokban *undendlich entimmernde* *Dur*ól esik szó, azaz kb. *te, ki végtelenül veszítel el örökkévalóságodat*.<sup>192</sup> Az *entimmern* ige neologizmus, mely az *ent-* negatív tartalmú előképzőből, illetve az *immer* ('örökké', 'mindig') határozószókból kerül előállításra, habár az *immer* szó *was immer* jellegű összetételekben

('bármi', 'bárki') általános jelentéssel is bírhat. Környezete alapján a szó paradox jelentéssel bír, hiszen ha valami *undendlich entimmernd*, azaz kb. *örökkévalóságát végtelenül elveszítő*, ezáltal maga az örökkévalóság elvesztésének folyamata is végtelenné, időtlenné, tehát tulajdonképpen *örökkévaló*vá válik. A megszólított *du unendlich entimmernd*, tehát mindig elveszíti örökkévalóságát, s tulajdonképpen e mindig keresztlül soha nem veszíti el. De el lehet-e veszíteni az örökkévalóságot, ha valami/valaki egyszer már örökkévalóvá vált? Nem zárja-e ki az örökkévalóság ténye azt, hogy ezen állapot megszűnjön létezni, mikor eleve magában foglalja a szüntelenséget, az idő dimenziójának elvesztését? A kérdés nyilvánvalóan filozófiai mélységű, melyre aligha van egyértelmű válasz – a celani költeményben előforduló szokatlan szóalkotás úgy gondolom, lényegében egy saját farkába harapó kígyó, mely talán a költészet lényegét fogalmazza meg – a költészen keresztlül elérhető az örökkévalóság, ám mivel egy versszöveg véges létező, így ezen örökkévalóság is megszűnik. A vers újraolvasása során azonban a befogadó újra képes belépni a transzcendensbe, majd onnét újra kilépni. A folyamat ily módon vég nélküli – a költészet *vég nélküli veszíti el örökkévalóságát*, ám e vég nélküliségen keresztlül egyben örökkévalóvá is válik. A transzcendens kifejezése és a transzcendenssé válás lényegében egy és ugyanaz – a transzcendensben pedig már nem létezik az idő emberi fogalma, a költészet világában felfüggesztődnek az emberi nyelv és az emberi világ számunkra ismert szabályai. Az örökkévaló, kontextustól függetlenné váló szöveg olvasása által talán egy időre mi is részeivé válunk ezen nyelvi örökkévalóságnak, azonban mivel az ember halandó, ezt az újra- és újraértelmezések, olvasások során folyamatosan, vég nélkül el is veszítjük, mivel maga az emberi lét véges – a művészet, a művészi alkotás azonban, amennyiben későbbi korokban is képes fennmaradni, s ez fokozottan igaz lehet az anyaghoz kevésbé kötött, korlátlanul reprodukálható irodalmi szövegekre, végtelen, ily módon örökkévaló. E végtelenség és végesség aporisztikus ellentéte látszik megnyilvánulni az *unendlich entimmernde du* szókapcsolatban,

191 Paul CELAN, *Zeitgehöft*.

192 „WIE ICH den Ringenschatten trage, / trägst du den Ring, // etwas, das Schweres gewohnt ist, / verhebt sich / an uns, / unendlich / Entimmernde du.”

ám amennyiben a művészet esetleges örökkévalóságára és transzcendens voltára gondolunk, nem feltétlenül kell e feloldhatatlan ellentétet egyúttal tragédiaként kezelnünk.

## Összegzés

Paul Celan költői szóösszetételei kapcsán láthatóvá válik, hogy a vizsgált néhány összetétel jórészt egymástól távol álló asszociációkat sejtető szavakat, némely esetben elvont fogalmakat és konkrét főneveket rendel egymás mellé egy-egy újonnan megteremtett összetétel keretében. Sok esetben előfordul egymással ellenpontoszó viszonyban álló szavak, például élő vagy életjelenséget sejtető és élettelen entitások, mint a *Rauchmund* – *füstszej*, *Schneepart* – *hószólam*, *Schreibzähne* – *írásfog* stb. új szó keretében való szokatlan, megdöbbentő összerántása, mely által úgy gondolom, ezen szavak új, addig nem létező költői fogalmakat képesek megnevezni, illetve költői erejük az összetétel ténye által is nagy mértékben megnövekszik.

Habár a szóösszetételek elemzésekor és jelentésük megfigyeltetésének kíséreteikor nem támaszkodtam bővebb szakirodalomra, így az értelmezések elsősorban egy olvasó értelmezései, mégis érdemesnek tartom megjegyezni, hogy a magyar Celan-szakirodalomban többek között már Danyi Madolna<sup>193</sup> foglalkozott korábban Celan szóösszetételeivel, habár megközelítése elsősorban funkcionális nyelvészeti, s csupán másodszorban irodalmi, a szavak költői jelentéseit taglaló. Danyi véleménye szerint Celannak elsősorban nominális, N + N típusú főnévi összetételei az érdekesek, mely állításával egyet tudok érteni, hiszen jelen tanulmány keretében is, habár erősen szubjektív válogatás alapján, de főleg nominális szóösszetételek kerültek elemzésre.

193 DANYI Magdolna, *Paul Celan (metaforikus) főnévi szóösszetételeinek értelmezéséhez*, A Magyar Nyelv és Irodalom Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék, 1988.

Ugyancsak Danyi Magdolna szerint továbbá Celan nominális szóösszetételei metaforák. A metaforát a legtagabb értelemben használja,<sup>194</sup> tanulmányában elkülöníti az ad hoc és metaforikus szóösszetételeket – megítélésem szerint ezen erősen kategorizáló és nyelvészeti megközelítésnél talán érdekesebb lehet, milyen asszociációk társíthatóak a vizsgált összetételekhez, illetve tulajdonképp mi is az, ami költőiségüket kölcsönzi. Habár Danyi Magdolna és jelen tanulmány is több helyen használja a *neologizmus* szót Celan összetett szavaira, annyiban talán mégis egyetérthetünk Peter H. Neumann<sup>195</sup> véleményével, hogy szigorúan költői szóképzések esetén nem feltétlenül van értelme *neologizmusokról* beszélni, hiszen a költői nyelv a természetes nyelvtől lényegileg eltér, az új szavak pedig pusztán ezen költői nyelvben funkcionálnak, de az esetek többségében nem kerülnek be neologizmusként a mindennapok nyelvbe. Neumann állításából kiindulva a szóösszetételek jelentése nem vonatkoztatható el a szöveggörnyezettől, a szavak pedig pusztán a költői nyelvhasználatban jutnak jelentéshez, egyfajta redukció, sűrítés részeként.<sup>196</sup>

194 Danyi Magdolna tanulmánya szerint Celan szövegeiben a szóösszetételek elsősorban metaforák, nem pedig szimbólumok. A szimbólumhoz a szövegen kívül is létező relátumok rendelhetők, míg a metaforikus szövegrészeknek nem kell, hogy a szövegen kívüli világban s létező relátumokkal rendelkezzenek. Celan költői nyelvben még a kulcsszavak sem tekinthetők szimbólumnak, a költő nem teremt új szimbólumokat, csak emblematis nyelv elemeket használ fel. Talán érdekes lehet, hogy a Danyi Magdolna által is idézett Beda Allemann érdekes meglátása szerint Celan az utolsó szimbolista költő, akinek azonban paradox módon már nincs lehetősége arra, hogy szimbólumokban fogalmazhasson. Az állítás természetesen vitatható, hiszen ha feltételezzük, hogy a szimbólum valamiféle örök, transzcendens létező, amely önmagán túlmutat – szimbólum és allegória klasszikus ellentétét figyelembe véve –, akkor nyilvánvalóan a celani költői nyelv egyes elemei is tekinthetők szimbólumnak. Bővebben lásd: Beda ALLEMANN, *Das Gedicht und seine Wirklichkeit*, Études Germaniques 1970. június-szeptember, 266–274.

195 Peter Horst NEUMANN, *Zur Lyrik Paul Celans*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1968.

196 DANYI, I. m., 35.

Ezen megközelítéssel mindazonáltal nem tudok teljes mértékben egyet-  
érteni, mivel ugyan a szóösszetételek talán valóban közelebb juttatják az  
olvasót magának a kontextusukul szolgáló költői nyelv sajátosságaihoz,  
azonban véleményem szerint az új, költői nyelvhasználat eredményeként  
létrejövő szavak a celani szövegek és versnyelv egyfajta mikrostruktúráját is  
képezik, azaz a kontextustól részben leválasztva mintegy önálló költői enti-  
tásokként is vizsgálhatóak, hasonlóan példának okáért Weöres Sándor egy-  
soros, némely esetben pedig pusztán egyszavas verseihez. Az esetek jelentős  
részében e szavak talán már önmagukban is hordoznak valamiféle költői-  
séget, költőiség alatt értve persze azt, hogy a szenzitív olvasóban magukban  
leírva is képesek asszociációkat kelteni, nem csupán az őket magukban fog-  
lalt szövegek részeként.

Az összetett szavak a versek makrostruktúráján belüli mikrostruktúrá-  
kat képeznek, hiszen a szó amúgy is Celan költői nyelvének alapegységének  
tekinthető.<sup>197</sup> Ily módon az erős költői szóösszetételek, a hermetikus köl-  
temények szövegét tovább bontva maguk is olyasféle jelentés hordozóivá  
válnak, amelynek kifejezésére a természetes nyelv semmiképpen nem lehet  
alkalmas. A szó a költészet által áhított transzcendens felé tart, megragadni  
kívánja azt, sőt, adott esetben maga válik a transzcendenssé, hiszen a köl-  
tői szó kimondása által teremtető erőt hordoz, természetéből kifolyólag több,  
mint pusztán nyelvi elem.

Ezzel az elképzeléssel párhuzamba állítható ugyancsak Danyi Magdolna  
elképzelése a metaforikus nyelvhasználatról, mely szerint a metaforikus-  
ság olyan nyelvi beszédmód, melyben a természetes nyelv kifejezéseihez  
nem a természetes nyelvhasználatban megszokott, konvencionalizáló-  
dott jelentésük rendelődik hozzá. A celani költészet a természetes nyelv-  
vet korlátként, sőt egyes elemzői megközelítések szerint katasztrófiként

fogja fel<sup>198</sup> – a költői szó a természetes nyelv által konstituált korlátait le-  
rombolni kívánja, attól szükségszerűen eltérni, azon túllépni igyekszik.  
A nem-konvencionalizált szavak és azok újfajta, meghökkentő jelentései  
éppen ezt alapozzák meg, hiszen Celan lírája felrúgja még a korábbi költői  
nyelvi magatartásformák konvencióit is, magát a *költőiség* fogalmát is új-  
radefiniálja, a legradikálisabban elhatárolódva a köznapitól, mintegy pri-  
váltá, sajátjá téve a művészetet.

Létezik a celani költészetről olyan radikális elképzelés is, mely szerint a  
költészet tulajdonképpen nem más, mint magának a nyelvnek a felfüggesz-  
tése, s költészet tulajdonképpen azon a helyen történik, ahol a nyelv maga  
már hiányzik.<sup>199</sup> Ezen nyelv persze nyilvánvalóan a természetes nyelvet je-  
lenti – amennyiben a költői szó autonóm létező, úgy a költészet nem más,  
mint a kötelmekről való megszabadulás. Amikor a szó *megtörténik*, azaz  
kimondatik, a folyóbeszéd felfüggesztésre kerül, ezáltal a szó mint auto-  
nóm létező a nyelv rendszere fölé emelkedik, hasonlóan a holderlini cezúra,  
„tisztá szó” értelméhez. A csupán költői konstellációkban megteremtődő  
szóösszetételek a természetes nyelven kívül léteznek, ezáltal pedig talán te-  
kinthetők „tisztá szó”-nak.

Philippe Lacoue-Labarthe megközelítése szerint a költészet a szó és a szó-  
tól elválaszthatatlan emberi fogalmak elsajátításának képességét is jelentheti.  
A költészet az a voltaképpen szó, mely az emberi jelenlétről, az ember léte-  
zéséről tanúskodik. Celan ezt a fajta szót a *Meridián* című beszédében Georg  
Büchner *Danton halála* című színdarabja kapcsán *ellenszónak* (*Gegenwort*)  
nevezi, ezen ellenszó azonban inkább gesztusértékű, hiszen paradox módon  
nem mond ellent semminek, az ad abszurdum felé haladva úgy *jelent* vala-  
mit, hogy nincs jelentése, inkább egyfajta aktus, performatívum. A költé-  
szet tulajdonképpen a létezést mondja ki, ezen belül is elsősorban az emberi

198 Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *Katasztrófa*, ford. RADICS Viktória – SZÁNTÓ F. István =  
Paul CELAN *versei*, ford. MARNO János, Enigma, Budapest, 1996, 193–213.

199 *Uo.*, 199–200.

197 Bacsó Béla, *A szó árnyéka*, Pécs, Jelenkor, 1996, 33–48.

létezését. A lét kimondása pedig éppen abban áll, hogy habár nem fordítja vissza a nyelv és az ember nyelvbe vetettségének tragédiáját, de kihangsúlyozza, írásba foglalja, mintegy megörökíti eme tragédiáját.<sup>200</sup>

Lacoue-Labarthe álláspontjával valamennyire szembehelyezkedve, megítélésem szerint a költői szó Celannál azonban inkább mégis mindenképpen szemben áll a természetes nyelvvel, hiszen éppen a természetes nyelv korlátait feszegeti, a tradicionális jelentéseken és nyelvhasználaton kíván túllépni, de semmiképpen sem öncélú, önmagáért álló létezőként. A vers talán tényleg szemantikailag és szintaktikailag lebontja a nyelvet, hogy afféle néma ellenállássá préselje össze, hogy ezen formájában a köznyelvtől és a természetes nyelvtől leválasztott egyediség váljon általa felismerhetővé<sup>201</sup> – azonban ez a redukált rendszer is tekinthető egyfajta *nyelvnek*, a nyelvet ezért, mint fogalmat nyilvánvalóan nem szünteti meg. Amennyiben pedig a cél a köznapival és a természetessel szembenálló egyedi költői megszólalás, úgy az egyedi költői szóösszetételek nyilvánvalóan hozzájárulnak a sajátos, csupán a celani költészetre jellemző költői beszédmódhoz, a költői megszólalás egyfajta védjegyévé válva.

Amennyiben a természetes nyelv normál esetben egymástól távoli aszociációs rendszereket, szemantikai mezőket hordozó szavai, melyek adott esetben egymással ellentétes értelmet is hordozhatnak, teremtő erővel és eredetiséggel bíró költői szóösszetételek keretében összeolvadnak, egymás mellé rendelődnek, úgy egyértelműen többé válnak korábbi önmaguknál, többet hordoznak magukban, mint az összetétel természetes nyelvből vett tagjainak pusztája összege. Ily módon talán nem feltétlenül érdemes a celani szóösszetételeket pusztán funkcionális nyelvészeti, szemantikai kategóriák szerint vizsgálni, hiszen jelentésük nem pusztán kompozicionális, hiszen ha feltételezzük, hogy mintegy önmagukban is költői egységként, egyszavas versekként is képesek viselkedni, akár olyan kimerítő elemzést is igényelhetnek, mint egy-egy

teljes (vers)szöveg, mely tartalmazza őket. Nem feltétlenül érdemes őket *neologizmusnak* sem tekinteni abban az értelemben, hogy a természetes nyelv újításai lennének. Habár kimondásuk, leírásuk által nyilvánvalóan belépnek az emberi nyelvbe, melynek definíció szerint a köznapis és a költői beszédmód megnyilvánulásai is részét képezik, e két beszédmód sok esetben nem keveredik egymással, ebből kifolyólag Paul Celan összetett szavai is csak *vendégként*, átmeneti, talán egyszeri és megismételhetetlen entitásokként lépnek be a nyelvbe, de nem konvencionalizálódnak, mint az neologizmusok esetében egy idő után szokás. A költői szóösszetételek maguk is alapját képezik egy nyelvnek, mely talán a természetes nyelvvel szemben *ellennyelv*ként viselkedve képes addig érthetlenségként viselkedő dolgokat érthetővé tenni, közelebb lépni a transzcendenshez, mintegy szent szavakkal akár Istennel párbeszédet folytatni.<sup>202</sup> Amennyiben a költői szó az isteni szóhoz hasonlóan teremtő erővel bír, úgy talán feltehetjük azt is, hogy az Istennel/a transzcendenssel folytatott párbeszéd keretében a tisztán költői módon létező összetett, önmaguk pusztája alakjánál és az összetétel tagjaiként szolgáló elemeknél szükségszerűen többet hordozó szavak immár részei e párbeszédnek – a transzcendens és a költő közös szavai, amelyek az őket olvasó és befogadó szubjektumhoz mindenképpen közelebb hozzák a transzcendenst magát.

Amennyiben pedig materializálódó világunkból már annyira eltűnt a transzcendensben, a tapasztalható világon túli metafizikai világ létezésébe vetett hit, hogy már szinte maga a transzcendens fogalma is megszűnni látszik, úgy a költői szó a transzcendens helyébe lépve maga válik a szenzibilis ember számára transzcendenssé, mely addig ismeretlen, sőt korábban talán nem is létező tartalmakat megteremteni és hordozni képes, tanúsítva az emberi létezését – mindenén túl, csupasz önmagában állva a pusztája emberi létezésért és annak egyik magasabb szintű megnyilvánulási formájáért, a művészetért és a költészetért.

202 Ugyancsak Lacoue-Labarthe írja le azt az elképzelést, hogy Celan talán Istennel /„az egészen másik”-kal, azaz a transzcendenssel folytatott párbeszédként gondolta el a költészetet. Lásd *Uo.*, 212.

200 *Uo.*

201 *Uo.*, 203.

# **PAUL CELAN KÖLTÉSZETE MAGYAR RECEPCIÓJÁNAK ÁTTEKINTÉSE, VALAMINT LEHETSÉGES HATÁSA A KORTÁRS MAGYAR KÖZÉPNEMZEDÉK LÍRÁJÁRA**

## **1. Bevezetés**

Mára már köztudomású tény, hogy Paul Celan, a háború utáni Európa paradigmaticus költője többek között a magyar költészetre is erős hatást gyakorolt, mely hatás a mai napig érezhetőnek bizonyul, akár egészen a kortárs magyar középnemzedék alkotóiig elérve.

Jelen tanulmányban többek között három, véleményem szerint a középnemzedék reprezentatív kortárs magyar költője, G. István László, Jász Attila és Schein Gábor néhány rövid versének összehasonlító elemzésére vállalkozom. Talán köztudomású, hogy az említett három költőtől nem áll túl messze a hermetizmus, mint költői beszédmód, e hermetizmuson keresztül pedig mindenképpen kimutatható Paul Celan költészettörténeti hatása is, mind a lírai beszédmódon, mind a retorikai megnyilvánuláson, mind a motívumok hasonlóságán keresztül.

Mielőtt azonban részletesen rátérnék a középnemzedékhez tartozó három költő lírájának a celani költészettel feltételezett rokon vonásaira, úgy gondolom, mindenképpen rövid áttekintést érdemel Paul Celan magyarországi hatástörténete, melynek egészen máig ható eredménye, hogy viszonylag fiatalnak mondható kortárs magyar költők egyes versei még mindig mutatnak bizonyos Celan-hatásokat.



## 2. A magyar Celan-recepció rövid áttekintése

Paul Celan Magyarországon már életében, az 1960–70-es években sem számított ismeretlen költőnek. Erről tanúskodnak azok az egészen korai tanulmányok, melyeket úgy gondolom, a szerző magyarországi hatástörténetének rövid ecsetelésekor mindenképpen érdemes megemlíteni.

Többek között Oravecz Imre,<sup>203</sup> a Celant maga is fordító költő volt az, aki már 1968-ban, a *Fadensonnen* című kötetről recenziót írt magyar nyelvterületen. E recenzió szerint Celan költői valósága nem tapasztalati úton, pusztán filozófiailag ragadható meg. A költő versbeszédének effajta nyelvi tapasztalata nem más, mint egyfajta metanyelvről, a nyelvről és a költészetről való költészet – ily módon talán az sem volna merész feltételezés, hogy Celan nem csupán paradigmaticus költőként, de egyes versei mélysége, elméleti felvetései folytán akár jelentős líraelméleti, nyelvfilozófiai gondolkodóként is kezelhető. Oravecz arra is kitér, hogy bár Celan neve nem ismeretlen Magyarországon (ez még hangsúlyozottan 1968-ban volt így), de az átlag magyar nyelvű olvasó nem nagyon tud mit kezdeni a szerző költészetével, a versek bonyolultsága, nehezen érthetősége miatt, a Celan-befogadás reneszánsza pedig még várat magára. Mára minden bizonnyal, a szerző halála után mintegy negyven évvel valamivel jobb a helyzet, azonban az talán még mindig kijelenthető, hogy főleg elemzők, irodalomtörténészek ismerik Celan költészetét és foglalkoznak vele, de a hatalmas mennyiségű kommentáriródalom ellenére az átlag magyar versolvasó közönség (ha egyáltalán szabad ezt a szót használni) számára a 20. század egyik legnagyobb hatású európai költője még mindig jórészt ismeretlen, bonyolult és megfoghatatlan.

Komáromi Sándor<sup>204</sup> volt az első szerző Magyarországon, aki részletebben taglalta egy Oravecznél valamivel későbbi, 1976-os tanulmányában Celan költészetét és a róla akkoriban megjelent szakirodalmat. Mindössze

203 ORAVECZ Imre, *Celan versvilága*, Nagyvilág 1970/2., 292.

204 KOMÁROMI Sándor, *Celan és a Celan-irodalom*, Helikon 1976/2–3., 393.

hat évvel a szerző halála után már magyar nyelvű összefoglaló tanulmány született nem csupán lírájáról, hanem a róla szóló addig megjelent elemző szövegekről is – e tényről úgy gondolom, mindenképpen figyelemre méltó, ismerve a hetvenes évek magyar irodalmát és irodalomtörténet-írását. Komáromi szerint Celan költészetének kiindulópontja mindenképp a szervezett népiertások élményeinek látomásszerű drámaisága, az emberi élet szélsőségeinek tapasztalata, ugyanakkor Celan az a szerző, aki mintegy összegzi a szimbolista és az avantgárd hagyományt, áthidalva körülbelül száz év költészettörténetét – ez pedig megfelelni látszik azon elképzelésnek, mely szerint a celani líra egy specifikus alapélményből kiindulva, de annak általános jellegét is szem előtt tartva egyetemes, az egész emberiséggel kapcsolatban költői állításokat megfogalmazni tudó, újszerű költészetté emelkedik. Komáromi főleg német nyelven írott szakirodalmi munkák alapján elemzi a költő életművét és helyezi el Celant a kánonban, kiemelve az akkori magyarországi recepciótörténeti hiányosságokat, megemlítve, hogy Romániában ugyanakkor már 1976-ban, a szerző halála után mindössze hat évvel is igencsak jelentős Celan-recepció volt érzékelhető. Rámutat persze arra is, hogy mivel Paul Celan bukovinai születésű volt, tehát részben tulajdonképpen romániai költő is, hiába német anyanyelve és zsidó származása, a román nemzet számára mindenképpen jelentősebb szerzőnek tűnhet, mint Magyarország számára.

Egy 1966-os magyarul megjelent német irodalomtörténet<sup>205</sup> szerint például Celan egy nemzedéket ért közös hatásokat közvetít lírájában, és hiába a celani költészet hermetikussága, nehezen olvashatósága, az mégis a kor emberének élményvilágát fejezi ki, mely talán még a mai napig is aktuális. A világ zavarosnak és érthetetlennek bizonyul, miért is lenne hát elvárás, hogy a költészet első olvasásra érthető legyen? Tartalma, súlya, az általa közvetített

205 *Német irodalom a 20. században*, szerk. VAJDA György Mihály, ford. KARDOS László, Gondolat, Budapest, 1966, 416.

érzés és élmény, ha a szó klasszikus értelmében nem is elsősre *érthető*, dekodolható, de ugyanakkor mindenképp *érezhető*.

Egy további tanulmány Lator Lászlónak,<sup>206</sup> az első magyarul megjelent Celan-válogatáskötet fordítójának tollából való, immár 1980-ból. Úgy tűnik, Lator ambivalens módon viszonyul Celanhoz és a költő kánonban elfoglalt helyéhez, hiszen egyfelől jelentős költőnek aposztrofálja, másfelől viszont azt is élesen megjegyzi, hogy a szerző éppen olyan alkotó, aki az 1970–80-as években Európában elterjedt irodalomelméleti és nyelvészeti elméletek elképzeléseinek nagyon is megfelelt, ezért aztán elég gyorsan elnyerte megfelelő helyét a kortárs európai irodalom kánonában. Úgy tűnhet, Lator számára Celan költészetének elméleti jellege nem igazán soroltatik a szerző pozitív tulajdonságaihoz, s megjegyzi azt is, hogy Celan talán nem pusztán tehetségének és költői újításainak, hanem részben minden bizonnyal történelmi sorsának és az arra irányuló figyelemnek is köszönheti a neki tulajdonított irodalomtörténeti jelentőséget. Amennyiben rosszindulatúak akarunk lenni, ez alapján azt is mondhatnánk, hogy Paul Celan úgy mond „jó időben volt jó helyen”, egy megfelelő történelmi korszakban művelt olyan költészetet, amelyet az adott kor éppen kurrens elméleti irányzatai saját elképzeléseiknek megfelelően viszonylag könnyen a magukévá tettek és tudtak elemezni, ezáltal pedig mintegy legitimálni az irodalom tulajdonságairól akkoriban a fejüket az európai gondolkodásban felüő elképzeléseiket.

Danyi Magdolna<sup>207</sup> Celan szokatlan, a szerző költészettörténeti jelentőségéhez minden bizonnyal valamennyire hozzájáruló főnévi szóösszetételeit a metafora halálának elképzelése ellenére metaforaként kezeli, és úgy gondolja, ezek a szóösszetételek a legújabb magyar líra versnyelvére is erős hatást gyakoroltak. Azon állítással, mely szerint a szerző jelentőségének egyik oka költői nyelvi újításai, azon belül is a szavak erejének tulajdonított kiemelt szerep, az új, egészen addig nem létező szavak, szóösszetételek nyilvánva-

206 LATOR László, *Paul Celan*, Új Írás 1980/10., 94.

207 DANYI Magdolna, *Paul Celan (metaforikus) főnévi szóösszetételeinek értelmezéséhez*, A Magyar Nyelv és Irodalom Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék, 1988.

lóan tekinthetőek egy olyan a korábban létező elemekből táplálkozó, de megnyilvánulásában új költői nyelv építőköveinek, mely az ismert emberi nyelvek szemantikai korlátain túljutva olyan tartalmak közvetítésére lesznek alkalmasak, melyek addig kifejezhetetlennek bizonyultak. A rövid, hermetikus versszövegek ily módon mintha terjedelmüknel fogva minél kevesebb szóval minél többet igyekeznének elmondani.

Celan irodalomtörténeti jelentőségének okait vizsgálva Szegedy-Maszácz Mihályt megelőzően Radnóti és Celan költészetének rokonítására már Szász János<sup>208</sup> is kísérletet tett. Szász tanulmánya főleg a két alkotó történelmi helyzetében talál rokonságot, sokkal kevésbé nyelvi magatartásformáikban, hiszen Radnóti legtöbb verse viszonylag könnyen dekodolható, korabeli magyar hagyományokat követő mű, míg Celan kései lírájában már többé-kevésbé hermetikus költő. Szász is kiemeli, hogy Celan lírája az európai irodalom történetében sem a Holokauszt szempontjából, sem általában véve nem kerülhető meg, szintén alátámasztva azon elképzelést, hogy bár a celani költészet egyik alapélménye a Holokauszt, Celan maga mégsem csak a holokauszt költője, sokkal inkább az egész emberiség elembertelendésének krónikása.

Ami a Magyarországon teljes könyvnyi elemzéseket illeti, az első magyar nyelvű Celan-könyv a fent említett Danyi Magdolna tollából való, habár a kötet maga Újvidéken, Jugoszláviában jelent meg. Az első ismertebb, Magyarországon publikált, könyvnyi Celan-elemzés azonban Bacsó Béla tollából való, 1996-ból.<sup>209</sup> Bacsó rövid Celan-könyvecskéje tulajdonképpen tanulmánykötet, mely főként a hermeneutikai tradíció felől közelíti meg a költő munkásságát, habár foglalkozik vele a holokauszt és a zsidó identitás szempontjából is, s főleg külföldi, német nyelven megjelent szakirodalomra hivatkozik. A kötet alapvetései megítélésem szerint inkább esztétikai, mintsem irodalomtudományi alapokon nyugszanak, lévén a szerző maga is esztéta.

208 Szász János, *Celan és Radnóti* = Uő., *A fennmaradás esélyei*, Gondolat, Budapest, 1986, 242–250.

209 BACSÓ Béla, *A szó árnyéka. Paul Celan költészetéről*, Jelenkor, Pécs, 1996.

A második jelentősebb Celan-monográfia 2003-ban jelent meg, Kiss Noémi<sup>210</sup> irodalomtörténész doktori disszertációjának könyvalakjában. Kiss Noémi főként a helyek, földrajzi nevek előfordulásával foglalkozik Celan költészetében, illetve bőven összefoglalja a költő magyarországi recepcióját és fordítástörténetét, rámutatva a német és a magyar irodalmi hagyomány közötti eltérésekre, a befogadás nyelvi különbségeire, valamint Celan és bizonyos magyar költők esetleges közös szellemi kötődéseire.

A harmadik, nemrégiben megjelent Celan-könyv Bartók Imre,<sup>211</sup> egy fiatal esztéta munkája. Bartók kötete tulajdonképp tíz, különböző tematikájú tanulmányból összeállított gyűjtemény, melyben a szerző foglalkozik Celan nyelvszemléletével, költészetének teológiai vonatkozásaival, a tanúsítás, az (alvilágba való) alászállás, a szó, illetve a tanulás motívumaival, stb. Megítélésem szerint sok, egymástól eltérő szempontból elemzi Celan bizonyos verseit, ugyanakkor a kötet tanulmányai figyelemre méltó módon mégis egységes egészzé rendeződnek össze. Bartók szintén a hermeneutikai tradíció felől olvassa Celant, főként szövegközeli olvasatokra, és csak másodsorban a szakirodalomra támaszkodva.

A magyar Celan-recepció nem elméleti, de szépirodalmi megnyilvánulása volt Lator László 1980-ban megjelent fordításkötete,<sup>212</sup> mely az első publikált, válogatott Celan-verseket tartalmazó gyűjtemény volt a Celan magyar befogadástörténetében. Lator fordításai a klasszikus, nyugatos-újholdas hagyományokat követve viszonylag szövegűen, ugyanakkor versszerűen és a magyar irodalmi hagyományokba illeszkedő módon szólaltatták meg Celan költészetét, épp ezért talán mai napig ez a kötet magyarul a legjobb Celan-válogatás. Ezt jóval később, 1996-ban követte Marno János sokat vitatott fordításkötete,<sup>213</sup> melyben a fordítások töredékessége, olvasásidegensége,

ugyanakkor nem egyszer átköltés, adaptáció jellege, az eredeti szövegektől való kisebb-nagyobb eltérések kiváltották a kritikusok a rosszállását, habár a kötet elismerő bírálatokat is kapott, lévén sokak szerint Celan költészete, főként kései, hermetikus lírája maga is töredékes, nehezen érthető és olvasásidegen, a fordítások pedig csak ezt a hatást voltak hivatottak magyar nyelven is tükrözni.

A fentebb ismertetett recepciótörténeti tények persze korántsem merítik ki teljesen a magyarországi Celan-recepciót, pusztán rávilágítanak arra, hogy egy irodalomtörténeti szempontból viszonylag rövid időintervallumon belül egy külföldi szerző viszonylag sok elemzés és műfordítás tárgyát képezte, egyúttal erős hatástörténetet is kiváltva a magyar költészetben belül. A következőkben ezen hatástörténet rövid vizsgálatára teszek kísérletet, mégpedig a kortárs magyar középnyemzedék három költője verseinek rövid komparatív vizsgálatán keresztül.

### 3. Paul Celan lehetséges hatásai G. István László költészetére

G. István Lászlót, eredeti nevén Géher István Lászlót, a kortárs magyar középnyemzedék egyik reprezentatív alakját, talán joggal nevezhetjük a hermetizmus egyik eminens magyarországi képviselőjének, pontosabban inkább e tradíció folytatójának. G. István Lászlóról köztudomású, hogy líráját elsősorban a rövid, toposzokra építkező, több jelentésréteget magukban foglaló versek jellemzik – ebből kifolyólag hosszabb terjedelmű verseket meglehetősen ritkán közöl, a költészetet pedig megítélésem szerint privatív, önmagába zárkózó művészeti formaként kezeli, mely nem explicit módon közöl valamit, sokkal inkább csupán sejtet valami felettes üzenetet a befogadóval.

G. István hermetizmusára talán például szolgálhatnak az alábbi, mindössze néhány sor terjedelmű, cím nélküli, enigmatikus költemények, melyek mind 2001-ben kerültek publikálásra:

210 Kiss Noémi, *Határhelyzetek. Paul Celan költészete és magyar recepciója*, Anonymus, Budapest, 2003.

211 BARTÓK Imre, *Paul Celan. A sérült élet poétikája*, L'Harmattan, Budapest, 2009.

212 PAUL CELAN, *Halálfüga*, Európa, Budapest, 1980.

213 PAUL CELAN versei, ford. MARNO János, Enigma, Budapest, 1996.

Más lélegzetből más halálba  
senki el nem találja –  
félíg mással, félíg magában  
világra várna más világban.<sup>214</sup>

Amit látok, befér a szemedbe,  
úgy nyitod ki, mintha súlya se lenne,  
mint az első halott körül a pára –  
mielőtt új arcba visszatálna.<sup>215</sup>

Lehunyt szem előtt korom a világ –  
befelé pernye.  
Kint összeállhat a tűz után,  
amit elfelejt, bent menekül,  
nehogy visszanyerje.<sup>216</sup>

A fent idézett verseknek közös vonása, hogy első olvasásra vajmi kevésbé referálnak a szövegen kívüli valóságra – sokkal inkább megteremtik saját belső, textuális valóságukat, az idő dimenziója mintha eltűnne belőlük, csupán jelen idejű igealakok fordulnak bennük elő. A második versben megszólítás is történik: *Amit látok, befér a szemedbe...* – a lírai beszélő valakinek a szeméről beszél, azonban az én és a te viszonya teljességgel tisztázatlan. Ezen vonásában a második költemény sokban hasonlít Celan kései, hermetikus költészetére is, hiszen verseiben, amennyiben megszólítottal találkozunk, ezen megszólított személyének tisztázása szinte lehetetlen feladat. A megszólítás ugyanúgy lehet önmegszólítás,

214 G. ISTVÁN László, *Napfoltok*, Liget Műhely Alapítvány, Budapest, 2001, 86.

215 *Uo.*, 97.

216 *Uo.*, 99.

mint egy valóban létező, vagy csupán a költői valóságban létező, absztrakt személy megszólítása is.<sup>217</sup>

Hasonló vonás továbbá Celan és G. István hermetikus költészetének fenti darabjai között a motívumok azonossága – a fenti három G. István-versben megtalálhatók a *lélegzet*, *szem*, *arc*, *korom*, *tűz* motívumok, melyek számos helyen a Celan-líra kulcsmotívumaiként is előfordulnak. A *lélegzetvétel* példának okáért Celan egyik olyan motívuma, melyet tulajdonképpen az egész költészet metaforájaként gondolt el.<sup>218</sup> Többek között Celan egyik viszonylag kései kötetének is *Atemwende* (*Lélegzetváltás*) a címe, illetve egy először önállóan, később pedig az *Atemwende* kötetben is publikált ciklus az *Atemkristall* (*Lélegzetkristály*) címet viseli.

A harmadik, *Lehunyt szem előtt korom a világ...* kezdetű G. István-versben a *korom*, *pernye*, *elégés* motívuma, a világ égési folyamatként való metaforizálása megítélésem szerint teljes mértékben rokonítható Celan költészetével, hiszen köztudomású, hogy a második világháborút túlélő zsidó költő lírájában számtalan helyen felbukkannak a lágerekben meghalt, elégetett emberek képei, a *világégés* nyomasztó metaforái. Habár G. István és Celan a zsidó identitást tekintve nyilvánvalóan nem vizsgálhatóak egy hagyományon belül, hiszen bizonyos kulturális és temporális távolságban állnak egymástól, költészetükben, mint azt a fenti vers mutatja, mégis megjelenik ugyanaz a nyomasztó, súlyos metafora, mely a világot égő/elpusztuló állapotában láttatja. Talán a fenti verssel valamennyire párhuzamba állítható az alább idézett, viszonylag közismert

217 Celan költészetének kapcsán Hans-Georg Gadamer foglalkozott az én-te névmások lehetséges referenciáival. Bővebben lásd: Hans-Georg GADAMER, *Wer bin ich und wer bist Du?* = *Uő., Ästhetik und Poetik*, II., *Hermeneutik im Vollzug*, Mohr, Tübingen, 1993. Az én és a te referenciái az esetek többségében Celannál sem tisztázhatóak – G. István bizonyos verseiben hasonló, szabadon lebegő én és te névmásokkal találkozhatunk. Ebben rokon vonást vélek felfedezni Celan költészetével, s nem zárható ki, hogy esetleges hatástörténeti folyamat is közrejátszik e hasonlóságban.

218 A lélegzet motívumáról Celan költészetében bővebben lásd: BACSÓ, *I. m.*

Celan-vers, mely lényegében szintén a világ – legalábbis eszmei értelem-  
ben vett – pusztulásának költői víziója:

FÖLD FELÉ ÉNEKELT ÁRBOCOKKAL  
úsznak az égi roncsok.

Fogaidat a deszkadalba  
vájva megkapaszkodsz.

Te vagy a dal-  
tartotta lobogó.<sup>219</sup>

Ami a második idézett G. István versben előforduló *arc* motívumot illeti, meg-  
ítélésem szerint az *új arcba való visszatalálás*, azaz nyilvánvalóan a lélek más  
testbe költözésének költői képe szintén rokonítható egy kései Celan-verssel,  
melyben a költői beszélő által megszólított személy *kései arcáról* esik szó:

KÉSEI ARCOD ELŐTT  
egyedül  
járva az engem is  
átváltoztató éjek közt,  
valami eljött és megállt,  
ami egykor már nálunk volt, nem  
érintették gondolatok.<sup>220</sup>

219 A verset Schein Gábor fordításában közöltem. Eredetileg lásd: Múlt és Jövő 2001/1.  
A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért: „MIT ERDWÄRTS GESUNGE-  
NEN MASTEN / fahren de Himmelwracks // In dieses Holzlied / beißt du dich fest mit  
den Zähnen. // Du bist der liedfeste / Wimpel.” A vers eredetileg Celan *Atemwende* c.  
kötetében jelent meg.

220 A verset Schein Gábor fordításában közöltem. Eredetileg lásd: Múlt és Jövő. 2001/1.  
A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért: „VOR DEIN SPÄTES GESICHT,

A *valami*, melyet *nem érintettek gondolatok*, s mely a megszólított *kései arc*  
*előtt* megjelent, a G. István-vershez hasonlóan valamiféle absztrakt, transz-  
cendens létező – talán egy érzés, talán egy valahonnét visszatérő lélek, azon-  
ban mind az *arc* motívuma, mind pedig a megjelenő, meg nem nevezett  
entitás alapján hasonlóság mutatható ki a két vers, a két költői világ között.

További, általános közös vonása lehet G. István László és Paul Celan lírá-  
jának, hogy a versek az esetek többségében korántsem idillversek. Elég talán,  
ha egy pillantást vetünk a fentebb idézett rövid, magukba zárkozó, tömör  
Celan- és G. István-versekre – s ez, úgy gondolom, akár általánosságban is  
elmondható a két szerző költészetéről –, mintha a költemények az embe-  
ri lélek, a versekben megszólaló költői szubjektum legmélyebb mélységeit  
nyitnák meg, feltárva a lírai beszélő minden szorongását, félelmét, titkolt  
érzését. Mind a celani, mind a G. István-i líra bizarr, világvégi tájakra vezet  
olvasóját, ahol az ember misztikus, szándékoltan homályos verseken, öské-  
peken és látszólag egyszerű szavakon keresztül mintegy önmagával szembe-  
sül. A két költő enigmatikus verseiket valamiféle kommunikációnak szánja  
a mindenkori befogadó felé – e kommunikáció azonban nem didaktikus,  
explicit módon valósul meg. A rövid versszövegek majdnem akkora akti-  
vításra készítetik a befogadót, mint magát a költői beszélőt. A vers pusztán  
irányt mutat, ám lényegét tekintve elrejtőzik, s önnön megfejtését a befo-  
gadóra, a mindenkori befogadóra bízta. Talán éppen ez az a vonás, ami G.  
István László és Paul Celan költészetét közel hozza egymáshoz.

Szót ejtve a hasonlóságokról persze megemlíthetünk számos különbsé-  
get is a két szerző költészete között. Míg Paul Celan – különös tekintettel  
kései, rövid terjedelmű, olykor szinte értelmezhetetlen verseire – lírája fő-  
ként kötött formákat nélkülöző, ugyanakkor a hagyományos német gram-  
matika szerkesztési szabályait sok esetben szándékosan felrúgó, szikár

/ allein- / gängerisch zwischen / auch mich verwandelnden Nächten, / kam etwas zu  
stehen, / das schon einmal bei uns war, un- / berührt von Gedanken.” A vers eredetileg  
Celan *Atemwende* c. kötetében jelent meg.

prózaversekből áll, addig G. István László Emily Dickinson lírájából és bizonyos angolszász irodalmi hagyományokból nyíltan merítő, kötött formákat kedvelő, sok esetben dalszerű költészetet művel. Az idézett, mindössze három rövid G. István-vers is mind kötött formában íródott, magukat szigorú metrikai szabályokhoz tartó, ritmikus, dalszerű költemények, szemben Celan szikár, rímtelen, a formai kötöttségeket legtöbb esetben levetkőző kései költészetével.

További szembetűnő különbség lehet a két szerző között, hogy amíg Paul Celan verseiben előszeretettel használ szokatlan szóösszetételeket, neologizmusokat, hogy a szövegek költői hatásfokát és lehetséges asszociációs horizontját a lehető legjobban megnövelje, addig G. István az esetek többségében megmarad a hagyományos, összetélt, szokatlan grammatikai viszonyokat nélkülöző szavaknál, szókapcsolatoknál, illetve a tradicionális költői ösképeknél. Celan emellett némely esetben sokkal több intertextuális és/vagy interkulturális utalással tölti meg verseit, mint G. István László, ily módon egyes költeményei sokkal nehezebben dekódolhatóak, mint a magyar szerző hasonló paradigmába illeszkedő rövid, hermetikus szövegei.

#### 4. Hasonlóságok Jász Attila és Paul Celan költészetében

Megítélésem szerint a kortárs magyar középnemzedék másik illusztris képviselője, Jász Attila szintén rokonítható a hermetizmus poétikájával, ezáltal pedig többek között Paul Celan költészetével, habár ezen állítás megítélésem szerint főleg fiatalkori verseire lehet igaz.

A jelen keretek között csupán egyetlen, három szakaszból álló, korai Jász Attila-verset kívánok idézni, melyről úgy gondolom, egyrészt a szerző korai pályaszakaszának reprezentatív darabja, másrészt pedig sok szempontból rokonítható Celan poétikai elképzeléseivel, akár G. István László esetében, még a hatástörténet szintjén is.

#### *Lázadó hagyományok*

1

Egy macska szemén át nézni a világot.  
Őrült táj, mint egy nő szeszélyes és változékony  
arca. Hiányjelek lengedeznek a papíron. Jelekre  
bízza itt-létét az ember. Érinthetetlen hieroglifák  
és teljesen egyértelmű üzenetek? Ahogy Orpheusz  
mítosza köddé vált. Érinthetetlen

2

Ha akarom, tudok úgy beszélni, hogy szavaimat  
mindenki megértse. Ha akarom nem. De a csendben  
újak nőnek verstestekké – olvashatóan.

3

Kiáltások rakódnak szavaimra. A szél közel hozza  
az ég kékjét, amennyire csak lehet. Madarak röpte  
arcunkon. Lovak szívdobbanása és egy kutya figyelme.  
Nincsenek megnevezve napjaink. Nincsenek  
megszámozva  
a hónapok. „Minek nevezzetek?”<sup>221</sup>

Jász Attila fenti, első kötetéből való korai verse megítélésem szerint olvasható egyfajta költői programként, hasonlóan Paul Celan *Sprachgitter* (*Nyelvrács*) című verséhez, melyben kettős nyelvszemléletét fejt ki – a celani költészet egyfelől le akarja rombolni a természetes nyelv korlátait, hagyományos szerkesztési elveit, másfelől igyekszik egy olyan új költői nyelvet létrehozni, mely a korábbinál mélyebb tartalmakat képes szabatosabban

221 Jász Attila, *Daidaloszi napló*, Tevan, Budapest, 1992, 40.



kifejezni. Jász fenti versében mintha szintén felvetülne a nyelvi válság és a nyelv, az írás kifejezőképességének megkérdőjelezése – *Hiányjelek lengedeznek a papíron. Jelekre bízta itt-létét az ember. Érinthetetlen hieroglifák és teljesen egyértelmű üzenetek?* Amennyiben itt-létünket (nyilvánvalóan a *Dasein* heideggeri fogalma is eszünkbe juthat, Celanról pedig tudnivaló, hogy ismerte és sokra tartotta Heidegger második világháború utáni filozófiai értekezéseit) jelekre bízunk, úgy nem lehetünk bizonyosak semmi felől, afelől pedig főleg nem, hogy e jelek bármit képesek kifejezni. A jelek Celan költészetének is egyik fő nyelv- és költészetfilozófiai vonulatát alkotják, melyek kifejezőképességéhez egész életművében folyamatos kétkedéssel viszonyult. Erre példa lehet az alábbi Celan-versrészlet a *Schliere* (Szálka) című költeményből:

Sötétben átvitt jegy  
egy idegen idő homokjától (vagy jegétől?)  
egy idegenebb mindigért  
megélt és néma  
vibráló mássalhangzóként.<sup>222</sup>

A jelet/jegyet e szöveg szerint tehát a sötétségen vitték keresztül, idegen időből származott, s csupán egy még idegenebb időért áll – ily módon minden jel *idegen*, tehát referenciáiban, amennyiben vannak egyáltalán, soha nem lehetünk biztosak. Jász Attila verse ugyancsak *hiányjelekre* és *jelekre* bízta a pillanatnyi emberi létezést – e jelek azonban talán nem mutatnak meg semmit a befogadónak, hiszen a *teljesen egyértelmű üzenetek* szókapcsolat után kérdőjel áll, a költői beszélő tehát megkérdőjelezi a létezésüket. Még

222 Bartók Imre fordítása. A versrészlet eredeti szövege az összevethetőség kedvéért: „ein durchs Dunkel getragenes Zeichen, / vom Sand (oder Eis?) einer Fremden / Zeit für ein fremderes Immer / Belebt und als stumm / Vibrierender Mitlaut gestimmt.” A fordítást és a hozzá kapcsolódó rövid elemzést lásd: BARTÓK, I. m., 103-104. A vers eredetileg Celan *Sprachgitter* c. kötetében jelent meg.

Orpheusz, az első költő mítosza is *köddé vált*, s hogy tulajdonképpen mi is az, ami voltaképp *érinthetetlen*, szintén nem derül ki, hiszen a szó magában, központosítás nélkül, csonkán áll a vers első szakaszának végén, mely szakasz központosítás hiányában maga is befejezetlen marad.

Orpheusz mítosza kapcsán azonban mindenképpen érdemesnek tartom, hogy kitérjünk Celan költészetének egy másik jellemvonására, melyen keresztül úgy tűnhet, talán ismételtlen csak dialógust folytat Jász Attila fentebb idézett versével. Még ha Orpheusz mítosza *köddé is vált*, akkor is tudjuk, nem felejtettük el, ki is volt Orpheusz, az antik görög mitológia első költője. Talán érdemes idézni egy viszonylag ismert Celan-verset az *Atemkristall* című ciklusból, mely minden bizonnyal szintén az Orpheusz-mítoszra való rájátszás:

KÍGYÓZÓ VAGONBAN,  
fehér ciprusok mellett,  
özönvizen át  
fuvaroztak el.

De benned,  
születésedtől fogva,  
más forrás habzott,  
a fekete  
emlékezés sugarán  
napfényre kúsztál.<sup>223</sup>

223 Hajnal Gábor fordítása. Lásd: <http://www.terebess.hu/haiku/celan.html>. A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért: „IM SCHLANGENWAGEN, an / der weissen Zypresse vorbei, / durch die Flut / fuhren sie dich. // Doch in dir, von / Geburt, / schäumte die andere Quelle, / am schwarzen / Strahl Gedächtnis / klommst du zutag.” A vers eredetileg Celan *Atemwende* c. kötetében jelent meg.

A *kigyózó vagonhoz* fűződő esetleges asszociációkat talán felesleges taglalni, a *fehér ciprusok* és a *másik forrás* azonban nyilvánvalóan rájátszanak az Orpheusz-mítosz egy középkori német feldolgozására, melyet Celan minden bizonnyal jól ismert.<sup>224</sup> A *másik forrás* feltehetőleg nem más, mint Mnemoszüné, az emlékezet forrása – a múltat tehát semmiképp sem lehet elfeledni, nem csupán a közelebbi, de a távolabbi, mitikus múltat sem. Celan ily módon, Jász Attilához hasonlóan megidézi az antik hagyományt és az alvilágba való alászállás motívumát – Orpheusz mítosza tehát talán mégsem *vált köddé*, miként azt Jász versében olvashatjuk, csupán átértékelődött, újraíródott, de intertextuális formában mégiscsak megidézésre kerül mindkét költeményben.

A vers második szakaszában, mely szerint a költészet, *ha akarja, tud érthetően beszélni, ha akarja, nem így cselekszik*, Jász lényegében Paul Celan költészet szemléletéhez hasonló ars poeticát fogalmaz meg. A szavak *csendben nőnek verstestekké* – a verset, a nyelvi műalkotást voltaképpen a csend szüli, a költemények terjedelmüket és rejtjelességüket tekintve pedig a hallgatás felé tendálnak, akár csak Celan kései költészetének terjedelmi szempontból sokszor alig létező, hermetikus szövegei. Mai, posztmodern korunk költésze semmiképp sem lehet didaktikus és explicit, sokkal inkább áttételes és rejtjeles. Az üzenet dekódolása az esetek többségében itt is az olvasóra vár, s nem a költő és a vers tálalja azt könnyen befogadható módon az olvasó elé. A *verstestek* önálló létezők, melyek saját valóságukban önálló életet élnek, e vers-valóságok pedig a saját törvényszerűségeik alapján teremtdnek meg.

Jász Attila idézett költeményének harmadik, záró szakaszában *kiáltások rakódnak* a költő szavaira. Ez talán nem egyebet jelent, mint hogy a kimondott szó önmagában is képes kiáltássá válni, már a kimondás ténye által *teremt*, a kimondás után pedig mintegy önálló életet él, tehát nem tartozik többé szorosan az őt kimondó szerzői szubjektumhoz. Celan lényegében

224 BARTÓK, I. m., 160–162.

hasonlóan gondolta el a költői szó sorsát – verseit Oszip Mandelstam metaforája nyomán köztudottan afféle palackpostának szánta. A költői szó kimondása által új valóságot teremt, s a kimondás után e valóság önálló, lélegző entitás, mely többé nem egylényegű a szerzői szubjektummal. A puszt szóra *kiáltások rakódnak*, s e kiáltásokat meghallani vagy meg-nem-hallani immár a befogadó, nem pedig az alkotó dolga. *A szél közelebb hozza az ég kékjét, amennyire csak lehet* – a költészet által tehát közelebbivé, elérhetőbbé válik a transzcendens, melyet a költői szó kifejezni kíván, hacsak nem maga a költői szó bír azon képességgel, hogy maga váljon a transzcendenssé<sup>225</sup>, olyan entitássá, mely az emberen túl van, s amelyre nem érvényesek a valóság ember által érzékelhető tartományának törvényei. *Nincsenek megnevezve napjaink. Nincsenek megszámozva a hónapok.* – az idő dimenziója tehát kiiktatódik a költészet saját valóságából, a napok és hónapok megnevezése ily módon teljességgel feleslegessé válik. A celani poétikához hasonló módon Jász Attila verse is az örökkévalóság / transzcendens felé tendálva igyekszik megszabadulni minden olyan korláttól, mely a mindennapok világában fogva tartja az embert és az emberi nyelvet. Jász verse egy Petőfi-idézettel zárul: *Minek nevezzetek?* A költői beszéd tehát nem kevesebbet akar, mint az addig megnevezhetetlen fogalmakat, jelentéstartamokat a nevükön nevezni. Köztudomású, hogy Celant szintén foglalkoztatta a névadás, a dolgok megnevezhetőségének, illetve megnevezhetetlenségének problémája. A költő dolga, s ebben talán Jász és Celan mint költői rokonok, részint azonos hagyományokból építkező alkotók egyetérteni látszanak egymással, hogy szavakba öntse azon jelenségeket, melyeket az emberi nyelv korábban nem volt képes a puszt szavak által megnevezni. A költői nyelvnek mindenképp *meg kell neveznie* a néven nevezhetetlen entitásokat, azonban nyitott kérdés marad a probléma: mégis miként tegye ezt meg?

A hasonlóságok mellett persze Jász Attila és Paul Celan költészetének, költői világainak összehasonlításakor is releváns különbségekbe botolhatunk.

225 BACSÓ, I. m., 88–89.

Megítélésem szerint Jász Attila mindenekelőtt sokkal egyszerűbben, a köz-napi beszédhez közelebb álló beszédmódon keresztül fogalmazza meg költői mondanivalóját, hasonlóan a Celannal sokszor rokonított Pilinszkyhez. Celan ezzel szemben az élő nyelvtől sokkal radikálisabban elrugaszkodik és elhatárolódik, életre hívva egy olyan költői nyelvet, mely még talán a német nyelvű, a celani szövegeket anyanyelvükön értő olvasóknak is szokatlan, bizonyos esetekben pedig egyenesen érthetetlen, olvasásidegen lehet. G. István Lászlóhoz hasonlóan Jász Attila sem alkalmaz túl gyakran olyan szokatlan szóösszetételeket és többértelmű grammatikai kapcsolatokat, melyek a celani költészetnek ellenben mintegy a védjegyévé váltak. G. István lírájával ellentétben Celan és Jász költészetének vizsgálatánál szembetűnő hasonlóság azonban, hogy miként Celan sem alkalmaz túl gyakran kötött formákat, metrikai elemeket, úgy Jász is főként minden formai-metrikai kötöttséget nélkülöző, szikár, olykor pedig hermetikus, nehezen dekódolható, magukba zárt próza-versekben nyilvánul meg, illetve Celanhoz hasonlóan számos helyen használ intertextuális utalásokat, pl. az egyetlen tőle idézett vers esetében is rájátszik mind az antik Orpheusz-mítoszra, mind pedig Petőfire. Ebből kifolyólag a Jász-líra talán jobban rokonítható Celan költészetével és költői elképzeléseivel, mint G. István László ugyancsak hermetikus, ám tradicionálisabb, kötött formákat előszeretettel alkalmazó lírája, G. István költészetében ugyanakkor talán mégis több a Celannal közös motívum, mint Jász Attila verseiben.

## 5. Schein Gábor és Paul Celan költészetének közös vonásai

Schein Gábor, a kortárs magyar költői középnemzedék kiemelkedő alkotója, nem mellékesen megbecsült irodalomtudós lírája Celan magyarországi hatástörténetének szempontjából talán azért is lehet kifejezetten érdekes, mert a fentebb vizsgált két költővel ellentétben maga Schein mind elemzőként, mind műfordítóként aktívan hozzájárult a magyarországi Celan-recepció gyarapodásához. A Celan-recepcióhoz való aktív hozzájárulásából kifolyólag Schein költészetében minden bizonnyal erős Celan-hatás mutatható

ki – ennek vizsgálatára mindössze egyetlen, véleményem szerint azonban mindenképp reprezentatív költeményt kívánok idézni:

(*kalmárút*)

Egyik színről a másikra lép. Görbe penge  
a lenti nap. Körbe-körbe egy árnyéktevén  
baktat vakon az ív alatt,

mintha hullhatna még homok és kő,  
törhetne a tükörsivatag, és indulhatna  
Damaszkusz felé a holtan fölkerekedő,

hogy adja, vehesse a színeket, de nem tud  
lehunyni a kard, baktat körbe az árnyéktevén –  
zöld, piros, sárga, kék.<sup>226</sup>

A fenti vers dekódolása, interpretációja nyilvánvalóan nem egyszerű olvasói feladat, ebből kifolyólag talán állítható, hogy a vers a Celan kései költészetéhez hasonlóan hermetikus, azaz az olvasás, a befogadás, az értelmezés elől elzárkózó, tömör, a lényegre szorítózkodó, a befogadónak pusztán irányt mutató, de explicit üzenetet nem közlő költemény. A vers egyes szám harmadik személyű költői alanyának kiléte nem igazán körülhatárolható, ily módon hasonlóan tűnik Celan én és te névmásainak sokat elemzett, szinte meghatározhatatlan referenciáihoz.

A költeményben továbbá három szokatlan szóösszetétel is megjelenik – *kalmárút*, *árnyékteve*, *tükörsivatag*, mely összetételek úgy gondolom, valamennyire tükrözhetik akár a Celan-hatást is, habár a költői neologizmusok bevezetése nyilvánvalóan nem pusztán Celan költészetének kizárólagos jellegzetessége.

226 SCHEIN Gábor, *Üvegheal*, Magvető, Budapest, 2001, 5.

További hasonlóság lehet Celan költészete és Schein versei között, hogy a fent idézett költemény Damaszkuszt, a közel-kelet egyik emblemikus helyszínét említi, s az egész vers helyszínévé a sivatag válik – valahol a közel-keleten, talán éppen bibliai tájon, mely által akarva-akaratlanul megidéződik a zsidó-keresztény hagyomány, melyet Celan ugyancsak igen gyakran idéz meg verseiben. A sivatagi tájakat, bibliai helyszíneket megidéző versek közül talán érdemes Celan alábbi rövid költeményét idézni:

### A hőség

összead minket  
számárbógés közepette  
Absalom sírjánál, akár még itt is,

a Gecsemáné, amott,  
körbevéve, vajon  
ki fölé tornyosul?

A legközelebbi kapunál nem táruul fel semmi,  
magadon keresztül, kiválasztott, magamhoz emellek.<sup>227</sup>

A fenti vers három konkrét bibliai helyszínt is megemlít – *Absalon sírját*, a *Gecsemáné kertét* és az *utolsó kaput*, melyekről tudható, hogy Jeruzsálemben találhatóak, a mai Izrael állam területén. Ebből kifolyólag több szempontból is párhuzamba állítható Schein Gábor idézett költeményével, hiszen mindkét mű sivatagi, bibliai tájra helyezi költői színhelyét, mindkettő enigmatikus, a

227 A verset saját fordításomban közlöm. A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért: „DIE GLUT / zählt uns zusammen, / im Eselschrei vor / Absoloms Grab, auch hier, // Gethsemane, drüben, / das umgangene, wen / überhäuft? // Am nächsten der Tore tut sich nichts auf, / über dich, Offene, trag ich zu mir.” A vers eredetileg Celan *Zeitgehöft* c. kötetében jelent meg.

bennük megjelenő alanyok referenciái tisztázatlanok és tisztázhatatlanok, ugyanakkor mindkét szöveg explicit módon utal a bibliai hagyományra és a zsidó-keresztény kultúrkörre. Schein verse emellett még három olyan költői szóalkotást is tartalmaz, mely egyébként Celan költészetére halmozottan jellemző, habár a fent idézett és a Schein-szöveggel párhuzamba állított Celan-vers épp nem tartalmaz ilyen szokatlan költői szóösszetételt.

További hasonlóságok mutathatóak Schein és Celan költészete között a fentebb idézett Schein-vers motívumainak vizsgálatakor. A *homok* és a *kő* Celan lírájában gyakran előforduló szavak, csakúgy, mint Schein egyik összetételének, az *árnyéktevének* előtagja, az *árnyék*. Schein *árnyéktevéje* Celan árnyékot tartalmazó összetételeihez hasonlóan minden bizonnyal arra utal, hogy az említett teve nem valóságos, csupán látszólagos létező, mely nem más, mint árnyék, szemfényvesztés – Celan egyes verseinek összetételei között többek között szerepelnek például a *Wortschatten* – *szóárny*, *Herzschatten* – *szívárny*, *Ringschatten* – *gyűrűárny* szavak, mely összetételekben az árnyék szinte mindenesetben a hozzá társított létező látszatvoltára, árny jellegére utal. Az *árnyéktevének* pusztán a körvonalait láthatjuk, ám mivel pusztán egy valódi teve látszata, kétdimenziós lenyomata, nem valóságos létező, teljes fizikális valójában nem észlelhető, tapintható. Talán mind Celan, mind Schein arra utal e szavakon keresztül, hogy a világ nem más, mint szimulakrumok, látszatentitások tömkelege, a költészet feladata pedig az lenne, hogy a tapasztalható világ látszatlétezőin túllépve megmutassa azt, ami valójában lényeges, az érzékelhető tartományon túli metafizikus valóságot. Schein költeményének meghatározatlan alanya is körbe-körbe jár egy *árnyéktevén* a sivatagban, ahol a nap sosem megy le, s e meghatározatlan alany ráadásul kufarkodik a színekkel – ám mindez pusztán szemfényvesztés, látszatlétezés, mely egyúttal körkörös, ciklikus folyamat is, kitörni belőle tehát szinte lehetetlen, mindenesetre semmiképp sem könnyű feladat. Az *árnyékteve* csak akkor lehet valódi létező, nem pusztán önmaga árnyéka, amennyiben a költői beszéd képes lesz a világ mögötti világot, a valóság mögötti valóságot megláttatni, de legalább sejtetni azt. Úgy vélem, Celan

és Schein költészetének egyik lényegi és rokonítható vonása, hogy mindkét költő túl akar lépni a referenciális valóság korlátain, olyan tartományokat megnyitva a költészet által, mely tartományokat a mindennapok természetes nyelve sosem érhet el. A költészet az a beszédmód, mely kívül helyezi magát mindenben, s amennyiben ez lehetséges, új horizontokat, új jelentéstartamokat kíván elérni és szavakba önteni, folyamatosan tendálva a mindennapok materializálódó valósága által immár szinte teljesen elfelejtett transzcendens felé. Erre szolgálnak mind Schein, mind Celan költészetében a költői neologizmusok, a különböző nagy kultúrákra való visszautalások és a más szerzők életművével dialógust teremtő intertextuális utalások. A befogadó előtt nyitva áll a transzcendensbe vezető ajtó – pusztán rajta múlik, hogy be kíván-e rajta lépni, használja-e ama bizonyos ajtót.

A hasonló lényegi vonások mellett persze mindenképpen szót érdemelnek Celan és Schein lírájának bizonyos különbségei is. Először is, amíg Schein, habár hermetikus költő és a metafizikus valóság megragadásának lehetősége foglalkoztatja, illetve néhol alkalmaz Celanhoz hasonló, talán hatástörténeti folyamatból származó szokatlan költői szóösszetételeket, a versbeszéd szintjén legtöbbször mégis megmarad a szabályos grammatika keretei között, ellentétben Celan költői nyelvének radikális szerkesztési szabálytalanságaival és a tradicionális kategóriák szándékolt, módszeres összezúzásával. Habár mindkét alkotó tudatosan alkalmazza a különböző hagyományokra való utalásokat, Schein mint ha konvencionálisabban illeszkedne bizonyos, főként magyar irodalmi tradíciókba, míg Celan, jóllehet többféle hagyományt ötvöz és felhasznál verseiben, de ugyancsak radikálisan elhatárolódik attól, hogy valamilyen konkrét irodalmi tradícióba, skatulyába illesszék, mint afféle konvencionális költőt. Végezetül míg Schein Gábor egyes verseinek költői atmoszférája inkább sejtelmesnek, de ugyanakkor nyugodtnak, kevésbé borzalmasnak nevezhető, addig Celan kései költészetének szinte minden darabjában ott lappangana valami kimondatlan borzalom, ami a versek világát nyomasztóvá, szinte fojtogatóvá teszi.

## 6. Következtetések

A fent vizsgált három költő és Paul Celan egyes verseinek csupán rövid, felszínes vizsgálata alapján is úgy vélem, Celan magyarországi irodalomszemléletre, valamint a magyar lírára gyakorolt hatása nyilvánvaló és kézzelfogható, sőt, egészen máig, kortárs költészetünk közép- és későmodernizmusáig elér. G. István László, Jász Attila és Schein Gábor vizsgálhatóak Celannal egy irodalmi hagyományon belül, hiszen mindnyájan a hermetikus költészetet képviselőinek tekinthetők abban az értelemben, hogy lírájukra jellemző a szikár, a referencialitást olykor nélkülöző, többféle értelmezést megengedő, önreflexív beszédmód. Többek között maga Schein Gábor<sup>228</sup> az, aki irodalomtörténészként a hermetizmust úgy határozza meg, mint olyan poétikát, melynek egyik fő vonása, hogy a szöveg elsősorban önmagára reflektál, tehát a nyelvi struktúra valamiképpen zárt, a folyamatok pedig magán a szövegen, annak saját vonatkoztatási rendszereket, saját szabályszerűségeket magában foglaló világán belül mennek végbe. Ebben véleményem szerint mindhárom alkotó hasonlóságot mutat Celannal, hiszen némely helyen nehezen értelmezhető szövegeik elsősorban önmagukra reflektálnak és referálnak, megteremtve saját lírai valóságukat.

A három alkotó közül, habár mindhárman mutatnak bizonyos rokon vonásokat és a celani költészettel kapcsolatba hozható hatástörténeti jellegzetességeket, úgy gondolom, G. István László az, aki formaszerepet, verseinek dalszerűsége miatt a legtávolabb áll Celantól, habár a két szerző költészetében sok a közös motívum. Jász Attila sok közös vonást mutat Celannal mind lírai beszédmódját, mind verseiből kiolvasható költői elképzeléseit tekintve, azonban talán mégiscsak Schein Gábor az, aki talán a magyar Celan-recepció alakításában betöltött aktív szerepéből kifolyólag a legközelebb áll a celani poétikához, többek között a zsidó-keresztény kultúrkörre való gyakori utalások, bizonyos szövegeinek intertextuális vonásai és alapján

228 SCHEIN Gábor, *A hermetizmus fogalmáról és poétikájáról*, Literatura 1995/2., 192–203.

véve hasonló, hermetikus és a transzcendenst szavakba önteni kívánó költői attitűdje miatt. Celan költői világa azonban még ezen hasonlóságok ellenére is sokkal nyomasztóbb, baljósabb, sejtelmesebb, mint a fent vizsgált három, bizonyos Celan-hatásokat mutató költő – annak oka pedig, hogy a három magyar költő lírájából hiányoznak e borzalmas mélységek, ugyanakkor Celannál halmozottan jelen vannak, megítélésem szerint egyértelműen a Paul Celan által személyes élményként megélt második világháborúban és holokausztban keresendő. Mint azt a három vizsgált alkotó lírája alátámasztani látszik, a celani költészet nem teljes egészében folytathatatlan hagyomány. Figyelembe kell vennünk azonban bizonyos történelmi és nyelvi különbségeket, amelyek alapján nyilván senki sem tekinthető közvetlenül, egy az egyben Paul Celan magyar, vagy akármilyen más nyelven megszólaló utódjának, mint ahogyan az az irodalom történetében, amennyiben azt többé-kevésbé lineáris narratívaként gondoljuk el, általában lenni szokott. Egyes alkotók, s véleményem szerint Paul Celan is ilyen, képesek irodalmi hagyományt teremteni – e hagyomány követése azonban nem a celani poétika szolgai módon történő lemásolását jelenti, hanem csupán bizonyos jellemvonások, beszédmódok, motívumok szándékolt vagy önkéntelen átvételét. Egy valamilyen hagyományhoz sorolható líra mögött azonban a hagyomány ismertetőjegyein túl mindig ott van az alkotó egyéni kézjegye, melytől a lírai szöveg életre kel, ezen egyéni kézjegy pedig minden bizonnyal G. István, Jász és Schein versein is megfigyelhető.

## A HOLOKAUSZT TAPASZTALATA ÉS A ZSIDÓ IDENTITÁS ELLENTMONDÁSAI PAUL CELAN KÖLTÉSZETÉBEN

Paul Celanról köztudomású, hogy zsidó származása ellenére ellentmondásos viszony fűzte a judaizmushoz – a holokauszt borzalmaival akaratlanul ellenére nézett szembe, és élte őket túl. Lírája megítélésem szerint, s ebben ma már talán számos elemző egyetért, egyetemes perspektívából is olvasható, nem csupán úgy, mint úgynevezett KZ-líra. Sokkal inkább egy szegmentálható, elemzői megközelítéstől erősen függően több halmazra osztható életműről lehet beszélni, azonban természetesen számtalan helyen felbukkannak verseiben olyan motívumok, melyek a zsidó identitásra, a judaisztikára – a celani költészet ezen jegyeinek vizsgálatára szeretnék röviden kitérni, valamint arra, hogyan lehet a holokauszt traumája a költészet egyik esztétikumképző tényezője.

Természetesen szinte lehetetlen feladatra vállalkozna az, aki a legapróbb részletességgel kívánna elemezni és kiemelni minden egyes motívumot e nagyszabású költői életműből, mely kapcsolatba hozható a zsidóság kérdésével, e téma külön monográfiát érdemelne, mint ahogyan születtek is ilyen munkák<sup>229</sup> Celan költészetéről, azonban úgy gondolom, mindenképp érdemes egyes aspektusokat, motívumokat megvizsgálva egy pillantást vetni arra, mit is jelenthetett a költő számára a zsidó identitás vagy

<sup>229</sup> Viszonylag korai Celan-kritikusok tollából születtek olyan, nem egy esetben könyvnyi elemzések, melyek Paul Celan líráját szinte kizárólag a zsidó identitás kérdése felől igyekeznek megközelíteni. Az egyik legszélsőségesebb ilyen álláspontot talán Peter Meyer korai Celan-monográfiája képviseli, mely szinte csak és kizárólag zsidó költőként foglalkozik Celan életművével. Lásd bővebben: Peter MEYER, *Paul Celan als jüdischer Dichter*, Landau, Heidelberg, 1969.



annak ellentmondásai, milyen módon is jelenik meg mindez egyes versekben, továbbá a celani értelemben vett zsidóságnak, ha van ilyen, milyen egyetemes vonásai lehetnek.

Ahol talán a zsidóság kérdésének vizsgálatát Paul Celan líráját illetően kezdeni érdemes, az talán mára alapművé vált, szinte mindenki által ismert korai verse, a *Todesfuge* (*Halálfűga*) című költemény, melynek rövid elemzésére mindenképp érdemes kísérletet tennünk.

### *Halálfűga*

Napkelte korom teje este iszunk  
és délben iszunk és reggel iszunk és éjszaka téged  
iszunk csak iszunk csak  
és sírt ásunk a szelekbe feküdni van ott hely  
Egy ember lakik a házban a kígyókkal játszik szakadatlan  
ír német földre mikor besötétedik írja aranyhajú Margit  
ezt írja csillagragyogásban előfűtentyenti kutyáit  
fűtentyenti zsidóit elő sírt ásat a földbe  
és rendeli tánczene szóljon

Napkelte korom teje éjjel iszunk  
és reggel iszunk és délben iszunk és este iszunk mi  
iszunk csak iszunk csak  
Egy ember lakik a házban a kígyókkal játszik szakadatlan  
ír német földre mikor besötétedik írja aranyhajú Margit  
hamuhajú Szulamit sírt ásunk im a szelekbe feküdni van ott hely

Mélyebbre kiáltja az ásót itt meg ott hadd szóljon a zene az ének  
kap az övéhez a vashoz lendíti kék szeme van  
mélyebbre a földbe az ásót itt ott fűjjátok húzzátok a tánchoz

Napkelte korom teje éjjel iszunk  
és délben iszunk és reggel iszunk és este iszunk mi  
iszunk csak iszunk csak  
Egy ember lakik a házban aranyhajú Margit  
hamuhajú Szulamit a kígyókkal játszik szakadatlan

Kiált lágyabban játszd a halált a némethoni mester  
kiált borusabb muzsikát s füstként a szelekbe foszoltok  
s fekhettek fellegsírbba feküdni van ott hely

Napkelte korom teje éjjel iszunk  
és délben iszunk a halál némethoni mester  
és este iszunk és reggel iszunk csak iszunk csak  
a halál némethoni mester kék szeme van  
elér a golyója talál sose téved  
egy ember lakik a házban aranyhajú Margit  
ránk hajtja szelindekeit sírt ad minékünk a szelekben  
a kígyókkal játszik szakadatlan s álmodozik a halál némethoni mester  
aranyhajú Margit  
hamuhajú Szulamit<sup>230</sup>

230 Lator László fordítása az alábbi kötetben jelent meg: Paul CELAN, *Halálfűga*, ford. LATOR László, Európa, Budapest, 1981, 16–17. A vers eredeti német szövegét az összehasonlíthatóság kedvéért: „Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends / wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts / wir trinken und trinken / wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng / Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt / der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete / er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift seine Rüden herbei / er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde / er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz // Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts / wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends / wir trinken und trinken / Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt / der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar

A *Halálfűga* kétségtelenül Paul Celan legismertebb versei közé tartozik, s benne sok más egyéb mellett talán egy határozott líraesztétikai elképzelés is megfogalmazásra kerül. A szerző még aránylag korai költészetéhez tartozik, s nyíltan, deklaráltan kötődik a holokauszthoz, miként az már az előbbieken is szóba került. A vers egyszerre használja a holokauszt történelmi negatív tapasztalatát, s ezzel párhuzamosan a holtakkal folytatott implicit dialógust, illetve a zenei szerkesztettséget és a zenei formákra történő explicit utalást, mint esztétikumképző tényezőt. Egyszerre tárja eléink a szerző fiatalkori, még rengeteg ornamentikus elemet magában foglaló líraesztétikáját, illetve vázolja fel, vetíti előre a költő egész életművén végighúzó, s a kézzelfoghatóan csak jóval később kialakuló esztétikai koncepciókat.

A szöveg értelmezése első olvasásra nem igényel különösebb irodalomtudományi és irodalomtörténeti előképzettséget, mindössze látszólag elég annyit tudni az értelmezéshez, hogy volt második világháború és azon belül volt egy, a zsidó nép elleni genocídium, amelyet ma holokauszt néven

---

Margarete / Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng // Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt / er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau / stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf // Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts / wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends / wir trinken und trinken / ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete / dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen / Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland / er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft / dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng // Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts / wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland / wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken / der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau / er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau / ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete / er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft / er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus Deutschland // dein goldenes Haar Margarete / dein aschenes Haar Sulamith”

ismerünk. A költeményben, mint arra Pető Zsolt<sup>231</sup> tanulmánya is kitér, csak úgy, mint Celan némely más versében visszatérően, fűgaszerűen ismétlődnek az elementumok. A vers súlyát éppen a zenei megkomponáltság, a házban lakó férfi (nyilvánvalóan Hitler és a náci Németország szimbóluma), a saját sírjukat ásó zsidók, a véredek, Margit és a bibliai referenciát hordozó Szulamit, az aranyhajú (árja?) Margit (feltehetőleg Goethe *Faustjának* nőalakja, tehát az idealizált germán/német nő motívuma) és a hamuhajú zsidó nő, Szulamit (az *Énekek énekének* allegorikus nőalakja) motívumának váltogatása, variálása, ismétlése adja. Voltaképpen az egész versszöveg egy bizonyos részlet kombinatorikus újrendezésén alapul, a szigorú zenei szerkesztettség pedig a befogadó számára főként hangos felolvasás, deklamáció esetén válhat világossá és átütővé. A vers persze nem csupán az ismétlődés, de a hangzás ritmusa szintjén is szisztematikus, ezt pedig még a magyar fordítás is képes visszaadni.

A *Todesfuge* szövege tehát egyszerre tekinthető valamilyen módon nyelvi és nem-nyelvi médiumnak, mivel a zenei szerkesztettség már nyelven kívüli tulajdonsága a szövegnek, annak tartalmát, üzenetét azonban mindenképpen maga is közvetíti, egy ritmikus, zenei minták szerint megszólaló szöveg pedig nyilvánvalóan többet hordoz, mintha csupán egyszerűen, a természetes nyelvhez közel álló módon megszólaló prózai szöveg volna. Hiszen közismert, hogy az *olvasás* bizonyos történeti korokban, egészen a nyomtatás elterjedéséig hangos olvasást jelentett, a vers kritériuma pedig az énekelhetőség, a zenei megkomponáltság volt. Míg nem létezett a nyomtatott szöveg médiuma, az irodalmi művek jelentős része elsősorban akusztikus médiumokon keresztül szólalt meg, melyekben olyan nem pusztán nyelvi elemek is jelentéshordozó erővel bírtak, mint a ritmus és a zene. Költészet és zene, különösen líra és vokális zene éppen ezért nem válnak el egymástól gyökeresen, hiszen közös történeti múltra tekintenek vissza.

---

231 PETŐ ZSOLT, *A celani fűga. Az örvény esztétikumának megközelíthetősége Paul Celan költészetében*, Gond 1999/18–19., 68–75.

Amennyiben a verset bizonyos zenei formák imitációjaként<sup>232</sup> kíséreljük meg értelmezni, úgy talán figyelmet érdemelhet az a filológiai tény is, mely szerint a *Todesfuge* címe eredetileg nem *Halálfuga*, hanem *Todestango* (*Haláltangó*) volt. A vers többek között ezen a címen jelent meg, először román nyelven közölte a Contemporanul folyóirat, Petre Solomon fordításában, 1947-ben –, ezzel utalva nem csupán a zenei szerkesztettségére, illetve a zene nyelven kívüli/túli médiumára, hanem bizonyos gyászos történelmi tényekre, nevezetesen a koncentrációs táborok konkrét eseményeire is. Többek között John Felstiner hívja fel rá a figyelmet, hogy bizonyos lágerekben a világháború során bevett gyakorlat volt, hogy deportált zsidó zenészekkel a kényszermunka közben lelkesítő zenét játszottak, és nem egyszer előfordult, hogy az emberekkel zenei kíséret mellett ástatták meg saját sírjukat, majd nem sokkal később kivégezték őket. Egy bizonyos konkrét zenemű is létezett *Todestango* címmel, mely az argentin zenész, Eduardo Bianco egyik világháború előtti ismert slágerén alapult, csupán a szövegét írták át, groteszk módon a lágerlét körülményeihez igazítva. Nem messze Celan szülővárosától, a Csernovictól, a lemerbergi Janowska koncentrációs táborból maradtak fenn dokumentumok a *Haláltangó* létezéséről és eljátszásának körülményeiről, maga Celan pedig, mint életrajzi személy és mint a koncentrációs táborok túlélője, bizonyára nem csupán tudott e történelmi tényekről, hanem adott esetben meg is tapasztalta őket a maga bőrén.<sup>233</sup>

Elterjedt az a megközelítés is, mely szerint a zenei szerkesztettség és az akusztikus megszólalás oly mértékben képes önálló médiumként viselkedni, hogy bizonyos esetekben – pl. dalok vagy megzenésített versek esetében – a nyelvi textúra teljesen háttérbe szorul, és akár esztétikailag kevésbé értékes szöveg is képes ugyanazt a hatást tenni a befogadóra, mint egy értékesebb

232 Vö. Bonyhai Gábor tanulmányával: BONYHAI GÁBOR, *Egy festészeti és egy zenei forma imitációja Celan Halálfugájának struktúrájában*, Helikon 1968/3–4., 525–544.

233 JOHN FELSTINER, *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew*, Yale UP, New Heaven – London, 2001, 28–31.

irodalmi szöveg, ha megfelelő zenei dallamon szólaltatjuk meg.<sup>234</sup> Érdekes lehet ugyanezen elképzelést a celani költészetnél maradván a ritmikusan, zeneileg megszerkesztett *Todesfuge* című versre alkalmazni, és feltenni a kérdést, milyen hatást képes az elérni, ha a befogadó csak a zenei ritmust hallja, a textuális vers maga pedig háttérbe szorul. A versben egyébként még motívumként is megjelenik a zene, mégpedig ironikusan, az önnön sírjukat ásó emberek tánczene játszására való utasításaként. Nem elképzelhető-e, hogy ez a vers költői világában megszólaló tánczene, mely nyilvánvalóan nyelven kívüli médium, valamennyire képes enyhíteni a versben megjelenő lírai beszélők lágerbeli szenvedését? A kérdésre nyilvánvalóan nincs egyértelmű válasz, és lehet, hogy a halál előtt utasításra megszólaltatott zene motívuma pusztán a költői beszéd ironikus retorikájának kelléke.

Mint azt fentebb már említettük, bizonyos esetekben nyilvánvalóan igaz lehet, hogy a zene önmagában képes érzelmi hatást kiváltani a befogadóból és auditív médiumként funkcionálva felé bizonyos tartalmakat közvetíteni, függetlenül attól, esztétikai szempontból mennyire értékes, mennyire irodalmi vokális szöveg társul hozzá. Azt azonban megítélésem szerint mindenképpen érdemes figyelembe venni, hogy például megzenésített költemények esetében a zeneszerző nem-nyelvi művészi alkotása a költő eredetileg csak nyelvi médium által létező művéből indul ki, értelmezve, *interpretálva*, továbbgondolva azt. Az eredmény így együttesen nyilvánvalóan több, mint ha csak szöveg vagy csak zene szólalna meg – ily módon viszont az interpretációkban elhangzó vokális szöveg, mely értelemszerűen azonos az adott vers szövegével, talán szintén hozzájárul ahhoz az esztétikai hatáshoz, amit a megzenésített versek előadása képes a befogadóra gyakorolni. Ugyanez állhat a zenei szerkesztettség bizonyos jegyeit magukon viselő irodalmi szövegekre, ahol a helyzet lényegében fordított – a nyelvi médium továbbra is elsődleges, de a ritmus nem egészen nyelvi médiuma valami többletet képes

234 Vö. SUSAN K. LANGER, *Feeling and Form. A Theory of Art*, Routledge – Kegan Paul, London, 1953.

hozzáadni a nyelvi szöveg médiumához, ezáltal pedig talán valamennyire közvetlenebbé válhat az irodalmi szöveg által hordozott tartalom, még akkor is, ha a medialitás nyilvánvalóan nem szüntethető meg. A művészi alkotások bizonyos esetekben mindazonáltal képesek lehetnek a közvetlenség illúzióját kelteni, még akkor is, ha az pusztán pillanatnyi érzécsalódás.

Amennyiben feltételezzük, hogy Paul Celan költészete *borzalom és szépség határára* helyezi el önmagát<sup>235</sup> – borzalom alatt érthetjük az általa közvetített negatív történelmi tapasztalatokat és a nyelvi székszis katasztrófáját –, akkor feltételezhetjük azt is, hogy a szépség(eszmény), amelyet a lírai költemény hordozni képes, szemben áll az emberi nyelv túlzott közvetettsége, adott esetben megbízhatatlansága által megtestesített borzalommal.<sup>236</sup>

A zenei szerkesztettségén túl a *Todesfuge* esetében nehéz azt állítani, hogy a vers (főként a történelmi) kontextustól függetleníthető, abból kiragadható, mint Celan későbbi, oly gyakran hermetikusnak titulált verseinek jelentős része, hiszen a szakirodalom jelentős hányada is az úgynevezett holokauszt-irodalom egyik legjelentősebb alkotásaként tartja számon. Súlyossága, a történelmi esemény borzalmas mivoltának költészeti formába foglalása, lírai keretek között való archiválása egyúttal mégiscsak képes a szöveget önállósítani, egyetemes értelművé emelni, miként az minden emens irodalmi szöveg esetében fennállhat.

A szöveg tehát a celani költészet eme viszonylag korai szakaszában még viszonylag explicit módon referál a valóságra, a történelem eseményeire, azonban mégis önálló költői világot/valóságot hoz létre, ezáltal pedig mint ha megkísérelne kilépni a kontextusból, egyetemessé, történelmi eseményektől és korszaktól függetlenné válni. Úgy gondolom, a *Todesfuge*, habár megelőlegezi Celan későbbi, hermetikus és kontextustól már jelentős vagy

teljes mértékben függetleníthető költészetét, s annak esztétikai vonulatait is, még mindenképpen erős valóságreferenciával bír, s önnön fikcionalitását nem úgy generálja, hogy azt teljes mértékben a költői képzelet szüleményeként, az imaginárius síkján kellene értelmezni. Sokkal inkább egy nagy emberi és történelmi narratíva részleteként szólal meg, mely nem explicit, de inkább implicit utalásokkal újrafogalmazza azt, ami történt, meg nem nevezett, de körülírt tájakra helyezve a történeteket. E körülírtság, a jól ismert elbeszélésnek pusztá sejtetése, töredékes metaforizálása pedig talán hozzájárulhat ahhoz, hogy annak indokait, vagy egyszerűen csupán megtörténtének tényét képesek legyünk megérteni, feldolgozni.

Ha közelebről vetünk egy pillantást a *Todesfuge* szövegének kulcsmetaforáira, úgy ami mindenképpen elsőként a szemünkbe ötlük, az a *korom tej* oximoronja. A fekete tej többek között utalhat a KZ-lágerekben fémbögreben osztott fekete kávéra. A tej fehérsége, illetve az anyatejhez társítható szemantikai mező révén eredetileg az élet szimbóluma – e tej azonban minden bizonnyal nem más, mint a halál teje. Talán ez a fekete tej,<sup>237</sup> ez a bizonyos oximoron a versszöveg egyik legerősebb költői képe, mely már rögtön az elején megadja a kezdő lendületet a szöveg további részének. A *házban lakó férfi* egy zárt térben tartózkodik – a ház olyan világ, melyen belül annak ura nyilván mindenható. A náci Németország allegóriájaként, képviselőjeként azonosítható férfialak egy meglehetősen groteszk költői kép keretében a *kígyókkal játszik* – a kígyó akár a bűnbeesés bibliai kígyójára, a Sátán egyik megtestesülési formájára is utalhat, de mindenképpen olyan alvilági szimbólum, mely az emberi gonosszággal hozható összefüggésbe. Margit és Szulamit nevének folyamatos ismétlése ellenpontozás élet és halál, a náci ideológia szerint életre méltók és arra méltatlanok között. Ugyancsak ezzel összefüggő, ijesztő költői kép, hogy a halálukat váró zsidókkal azonosítható, többes szám első személyben megszólaló beszélők a szöveg világá-

235 Ingeborg BACHMANN, *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung* = Uő., *Werke*, IV., szerk. Christine KOSCHEL és mások, Piper, München, 1978, 108. Idézi: BACSO Béla, *A szó árnyéka. Paul Celan költészetéről*, Jelenkor, Pécs, 1996.

236 A közvetettség–közvetlenség problémájára Paul Celan költészetén belül a dolgozat egy további fejezetében részletesen kitér.

237 Az eredeti német szövegben egyszerűen *schwarze Milch* olvasható, Lator László fordítása kissé mintha felfelé stilizálná a szöveget.

ban folyamatosan ásnak, mégpedig önnön sírjukat, a szelekbe, a levegőbe. Természetesen paradoxon a szinte anyagtalan levegőbe sírgödört ásni, azonban ha a krematóriumok által megsemmisített halottakra gondolunk, úgy e paradoxon is rövid úton érthetővé és kézzelfoghatóvá válik a számunkra.

A vers nem csupán a zsidó népért, zsidó embereknek, egy szűk, beavatott embercsoportnak szól – szólhat éppúgy minden emberhez vallásra, nemzetiségre, identitásra való tekintet nélkül, aki kész szembenézni a történelem irracionális alakulásával – akár nemcsak ötven-száz, de több száz évre visszamenőleg is, az ember elembertelenedésének tényével. Hiszen a zsidó nép ellen elkövetett bűnök éppen azt az embertelen létállapotot hivatottak leleplezni, amelybe az ember egyetemesen képes volt eljutni. Celan világ-tapasztalatai így módon semmiképp sem vezethetők le csak és kizárólag a zsidóság történelmi sorsából,<sup>238</sup> a zsidó identitás és az egyetemes emberi identitás így módon kiegyensúlyozódni látszik e nyomasztó, világvégi tájakat megidéző költészetben.

A *Halálfűga* a halottakkal dialógust folytató emlékbeszédként is értelmezhető – e halottak azonban nem mind szükségképpen zsidók, a zsidóság és a holokausztt válhat önmaga is metaforává, mely tulajdonképpen az egész emberiséget, és az embertelen létállapot minden meghurcoltját, halottját jelképezi. Az értelmezési körök kitágulnak, ugyanaz a jelentés áttevődik az egyesről az általánosra, a zsidó emberről bármelyik emberre. Mivel minden stabil definíció megbomlani látszik, épp ezért a költemény kapcsán talán nincs értelme specifikumokban gondolkodni sem. Celan lírájának egyik alapélménye valóban a holokausztt – ennek tagadása mindenképp jogtalan volna –, ez a holokausztt azonban semmiképp sem csupán *egyetlen nép holokauszttja*. Éppen ezért nem gondolom, hogy akár a *Halálfűga*, akár más hasonló tematikájú Celan-versek értelmezhetősége kimerülne a zsidó identitás kérdésének vizsgálatában. Ahol Celan költői

beszélője „zsidó”-ra utal, ott megítélésem szerint akár (megalázott, meghurcolt) „ember”-t is olvashatunk. Hiszen bizonyos bibliaértelmezések is felvetik az egyetemes zsidóság koncepcióját, mely szerint a zsidó nép pusztán az egész emberiséget szimbolizáló csoport, Isten előtt pedig minden ember, bármiféle kulturális, vallási identitásra való tekintet nélkül egyenlő. Celan költészetének referenciális pontjai keresethetők egyes történelmi eseményekben, azonban az egyes események is egy általánosabb tendenciába illeszkednek bele – a zsidóság narratívája része az emberiség narratívájába, a holokausztt a második világháborúba, a második világháború a világtörténelem rengeteg áldozatot követelő viharába simul, már az emberiség kezdeteitől fogva. Celan nem csupán adott helyen meggyilkolt vagy megalázott, adott identitással bíró emberekért kiált, s nem pusztán velük folytat párbeszédet, hanem rajtuk keresztül mindenkihez szól – pusztán rajtunk, olvasókon múlik, milyen mértékben halljuk meg, s főleg hogyan értelmezzük e kiáltást.

\* \* \*

Maga a tény, hogy a költő anyanyelve a német volt, és habár számos nyelven anyanyelvi szinten tudott, élete végéig szinte kizárólag németül, a zsidó népet legyilkolni akarók anyanyelvén írt, is már magában hordoz bizonyos el-  
lentmondásokat. A kérdést többszörösen árnyalja Celan lehetséges rétegzett kulturális identitása, hiszen a költő Bukovinában,<sup>239</sup> a mai Ukrajna területén született. A *Halálfűgában* megjelenő *a halál némethoni mester* metaforáját egyébként Immanuel Weissglas, Celan barátjának, a szintén bukovinai származású költőnek *Er*<sup>240</sup> című verse előlegezi meg.

239 A kérdéssel alaposabban Kiss Noémi is foglalkozik. Lásd: Kiss Noémi, *Határhelyzetek. Paul Celan költészete és magyar recepciója*, Anonymus, Budapest, 2003, 20–21.

240 Immanuel Weissglas versének szövegét lásd: Immanuel WEISSGLAS, *Aschenzeit, gesammelte Gedichte*, Rimbaud, Aachen, 1994.

238 A fentebbi elgondolást többek között a következő tanulmány osztja: DANYI Magdolna, *Paul Celan költészetéről*, Híd 1984/6., 828–831.

Bukovina, a táj, ahol Celan született és felnőtt, azonban mégsem kapcsolódik olyan szorosan a holokauszthoz, mint az ismert koncentrációs táborok helyei, ahogyan azt Kiss Noémi<sup>241</sup> is megjegyzi. Hiába állt közel Celanhoz a bukovinai irodalom és kultúra, hiába jelennek meg lépten-nyomon költészetében szülőhelyére utaló motívumok, a *Todesfuge* metaforikus helyszíne valahogy mégsem Bukovina, hanem feltehetőleg inkább Auschwitz, vagy a holokauszt egy másik ismert színhelye. A Kiss Noémi által is hivatkozott Barthes<sup>242</sup> megállapítása szerint az irodalomban időnként sokkal beszédesebb, többet mondóbb az, ha egy hely nem kerül explicit módon megnevezésre, hanem áttételesen, metaforikus körülírással kerül bemutatásra. Nem a konkrét földrajzi hely holléte számít, sokkal inkább az, hogyan nevezzük vagy nem nevezzük meg, illetve milyen asszociációk társulnak hozzá az emberiség kulturális emlékezetében. A hely és annak jelentése közötti viszony egymásnak való megfeleltetésen alapszik, azaz metaforán.<sup>243</sup> Habár a KZ-líra klasszikus színhelye kétségtelenül nem Bukovina, akkor is Csernovic volt az a város, ahol Paul Celan született és felnőtt, mely korábban az Osztrák-Magyar Monarchiához, majd Romániához, végül Ukrajnához tartozott. Már ebből az apró, látszólag elhanyagolható történelmi tényből is kiderülhet, milyen sokféle kultúra és sokféle identitás keveredhetett egy Csernovicban született, zsidó családból származó, egyébként nem mellékesen német anyanyelvű költőben. Mint ahogyan arra a Kiss Noémi Celan-könyvében idézett Krasztev Péter<sup>244</sup> is rámutat, Csernovic a 20. század elején olyan város volt, melyben egyszerre számos kultúra volt jelen párhuzamosan anélkül, hogy egymásnak ártottak, egymással versengtek volna, a várost a korban a Punt partján fekvő Jeruzsálemnek is nevezték.

241 Kiss, I. m., 18–29.

242 Roland BARTHES, *A régi retorika*, ford. SZIGETI Csaba = *Az irodalom elméletei*, III., szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1997, 67–178.

243 Kiss, I. m., 18.

244 KRASZTEV Péter, *Az áldott város. Csernovic, Csernovici* = Uő., *Mítosz, semmi, más*, Seneca, Budapest, 1997, 171–176.

Ilyen, kulturálisan sokszínű közegeből indult ki tehát az, amit ma Celan-lírának szokás nevezni. A zsidó gyökök mellett ott találjuk a német, az orosz–ukrán és a román hagyományokat is, melyek egymással is keverednek, egymással is interakciót folytatnak bárki életében, aki e területről származik. Ehhez társult még, hogy Celan a világháború után emigrációban, Párizsban élt és alkotott egészen haláláig.

Celan korai recepciója még kétségtelenül szinte csak és kizárólag a holokauszthoz és a zsidó kultúrához kapcsolja a költő életművét,<sup>245</sup> értelmezése csak később, halála után, a nyovanas–kilencvenes évek tájékán vált valamivel egyetemesebbé. Később persze a szerző csernovici és bukovinai származása, és az ebből eredő esetleges komplex kulturális identitás is az elemzések középpontjába került.<sup>246</sup> Winfried Menninghaus<sup>247</sup> úgy véli, a költő csernovici származásának vizsgálata ugyancsak azért maradt sokáig figyelmen kívül, mert a bukovinai régió egyáltalán nem volt a holokauszt központja, a celani életművet a zsidóság és a holokauszt kérdéséből kiindulva elemzőknek pedig ez a tényező szinte teljesen elkerülte a figyelmét.

Israel Chalfen,<sup>248</sup> Celan a költő fiatal korával foglalkozó biográfusának meglátása szerint ahhoz, hogy Celan lírájának egyes aspektusait bármilyen aspektusból megértsük, mindenképp szükség van a szerző bizonyos életrajzi tényeinek ismeretére, többek között bukovinai származásának és zsidó identitásának figyelembe vételére. Chalfen ezt úgy nyilatkozta, mint „Celan földije”, éppen ezért persze elképzelhető, hogy elemzői-életrajzírói álláspontja valamennyire elfogult. Mindenképpen felvetül a kérdés, hogy Celan lírájának megértéséhez kell-e a költő biográfiájának alapos, vagy legalábbis felszínes ismerete, vagy egyes szövegei annyira egyetemes tartalommal bírhatnak, hogy akár az életrajzi tények figyelmen kívül hagyásával is elemezhetőek?

245 Kiss, I. m., 25.

246 A kérdésről részletesebben lásd: Winfried MENNINGHAUS, *Czernovits/Bukovina als Topos deutsch-jüdischer Geschichte und Literatur*. Merkur 1999/3–4., 345–357.

247 Uo.

248 Israel CHALFEN, *Paul Celan. Eine Biografie seiner Jugend*, Insel, Frankfurt am Main, 1979. Idézi: Kiss, I. m., 41.



A kérdésre alighanem nincs egyértelmű válasz, meglátásom szerint azonban talán létezhet egy olyan kompromisszum a két álláspont között, mely szerint egyes szövegek, melyekben nincs konkrét utalás a zsidó identitásra, talán értelmezhetőek az életrajz ismerete nélkül is, más szövegek azonban, melyek a zsidó és/vagy keresztény kultúrkör esetleges kevésbé ismert utalásaira, fogalmaira épülnek, megkövetelhetik azt is, hogy az elemző rendelkezzen valamiféle ismerettel a szerző életrajzáról.

Zsidósága mellett azonban Paul Celan, mint kultúrák között átlépő, mintegy többes identitással rendelkező költő, mindenképpen más irányokból is megközelíthető. Költészetében megtalálható az ismert sibbolet-motívum, mely a kultúrák, nyelvek, identitások közötti átjárásra is utalhat. Azonos, *Schibboleth*<sup>249</sup> című verse, melyre itt és most nem térek ki részletesebben, és amely címmel Derrida egész könyvet írt Celan költészetéről, ugyanezre utal. A *zsidóság* tehát mintha magában foglalná azt is, hogy a költő átlép, keresztüljár a kultúrák között, önmagának azonban nincs valódi hazája, így egyszerre érezheti otthon magát mindenütt és sehol.

Kiss Noémi ugyanennek kapcsán kitér Celan másik viszonylag ismert, *Huhediblu*<sup>250</sup> című versére is. A verset ugyancsak nem idézem teljes szövegében és nem elemzem részletesebben, hiszen úgy gondolom, Kiss Noémi fordítása és elemzése teljes mértékben megfelelő, azt talán Celan zsidó identitásának vizsgálata kapcsán mégiscsak érdemes megjegyezni, hogy a *huhediblu* tulajdonképpen értelmetlen, pszeudohéber szó, a komplex, nehezen dekódolható vers szövege pedig citátumokból épül fel. Idézésre kerül például Apollinaire, Verlaine vagy Mandelstam, a vers esetleges *értelme* pedig Kiss meglátása szerint mindenképp a zsidó-keresztény kultúrához rendelő. A Celan által megidézett szerzők maguk is más-más kultúrák képviselői, közös vonás bennük azonban, hogy mind *európai* költők. A cím zsidó

249 Vö. Jacques DERRIDA, *Schibboleth. Für Paul Celan*, Passagen, Wien, 1986.

250 A vers Kiss Noémi általi, megítélésem szerint pontos fordítását és a hozzá kapcsolódó elemzést lásd: Kiss, *I. m.*, 95–97.

identitásra utaló referenciaként is érthető, de megint csak megjelenik Celan költészetének egyik jellegzetes vonása – a megszólalásmódok, motívumok, kultúrák ötvözése.

Persze vizsgálható Celan lírája csak és kizárólag a zsidóság aspektusának nézőpontjából. Példának okáért Bacsó Béla<sup>251</sup> és mások meglátása szerint Paul Celan Radnótihoz hasonlóan olyan költő, aki képes volt megírni, megénekelni a traumát, amely kevés költőnek sikerült átütő erővel.

Celannak persze számos olyan verse van a jól ismert *Halálfűgán* túl, amelyről elmondható, hogy tulajdonképp a *zsidóságról*, annak ellentmondásairól szól, vagy legalábbis számos olyan utalást tartalmaz, amelynek megértéséhez elengedhetetlen a zsidó vallásban és kultúrkörben való valamilyen mértékű jártasság, és semmiképp sem árt ismerni azt a tényt, hogy a vers szerzője bírt valamiféle zsidó identitással.

KÖZEL, AZ AORTA-ÍVBEN,  
vérragyogásban:  
a ragyogó szó.

Ráhel anya  
nem sír többé.  
Keresztülvitték  
az elsíratottak között.

Némán, a szívartériákban,  
megkötöztenül:  
Civ, a fényesség.<sup>252</sup>

251 BACSÓ Béla, *Neoklasszikus és inhumán*. Alföld, 2000/1, 63–67.

252 A verset saját fordításomban közlöm. A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért: „NAH, IM AORTENBOGEN, / im Hellblut: / das Hellwort. / Mutter Rahel / weint nicht mehr. / Rübergertragen / alles Geweinte. // Still, in den Kranzarterien, /

A *Nah, im Aortenbogen* (Közel, az aortaívben) kezdetű kései Celan-vers két olyan motívummal indít, melyek Paul Celan költészetének meghatározó elementumai – ezek pedig a szív és a szó. Az aortán átfolyó vér ragyogásában mintha a szó ragyogna fel – feltehetőleg szent szó, isteni szó.

A következő strófában explicit bibliai utalás kerül a versbe – Ráhel, Jákob felesége, József és Benjámín anyja, az Ószövetség egyik emblematikus nőalakja, a zsidó nép egyik ősanja. Azonban *Ráhel anya* (Celan valószínűleg rájátszik a Ráhel név eredeti, héber jelentésére is, hiszen a szó valaha ’nőstény bárányt’, ’anyajuhot’ jelentett) nem sír többé, hiszen keresztülvitték az elsiratottak között – ezt talán úgy lehet értelmezni, hogy ő maga is halott, azaz az elsiratottak, a halottak köré került, de persze az az értelmezés is megengedett, hogy miután látta azokat, akiket már elsirattak, elvesztésükbe beletörődik és többé nem siratja őket.

A rövid költemény utolsó strófájában ismét megjelenik a szív szimbolikája, és a szívartériákban, megközelíthetetlenül, transzcendens módon, ebben az emberi világon túli térben ott van *Civ*, a fényesség. A *Ziv* vagy *Civ* a zsidó misztikában az isteni fényesség, Isten fény által való megjelenésének elnevezése. A fényen keresztül Isten üzenhet az embernek, vagy pusztán kinyilatkoztathatja saját létét.

A vers három kulcsmotívuma megítélésem szerint a szív, Ráhel anya, és *Civ*, az isteni fényesség. De vajon milyen kapcsolat fedezhető fel e három elementum között? A vers kezdetén és végén megjelenő aorta és artéria lehet akár magának Ráhel anyának a szíve is – e költői világban a vérkeringés, a ciklikusság válik meghatározóvá. Ráhel anya nem sír, sirat többé, miután keresztülvitték / körbehordozták az elsiratottak között, és akár eggyé vált velük, akár csak látta őket, szembesült velük, de akkor is békeség lett úrrá rajta. A szívben kigyúl az isteni fényesség, melyen keresztül Isten talán

magához emeli a zaklatott lelkű, hányatott sorsú embert, legyen az akár a Biblia egyik asszonyalakja, akár a zsidó nép, akár az ember általában.

Túlzás volna-e azt feltételezni, hogy a fent idézett versből kiolvasható egyfajta megváltásvágy, vagy a megváltás előrevetítése? Az isteni fényesség mindenképpen Isten saját, pozitív, reménykeltő megnyilatkozása. A szív pedig az a hely, ahol a zsidó-keresztény hagyomány szerint Isten mindenképp lakozik, jelen van. Ha pedig a szívben, a ciklikus vérkeringés központjában kigyúl az isteni jelenlétet jelölő fénysugár, az már egy lépés lehet a megváltás felé. Akár a holokausz, akár csak általában a zsidó nép és az emberiség tragédiái után, de egy-egy Celan-vers erejéig, e költészet általában nyomasztó, világvégi tájakat megjelenítő képalkotása ellenére időnként mintha felvillanna az optimizmus, a megváltás lehetőségében való hit is. E megváltás persze történhet sokféle módon, hiszen már semmi sem ugyanaz, mint ama bizonyos történelmi-eszmetörténeti esemény előtt volt – ám *Civ*, az isteni fényesség akkor is jelen lehet a szívben, és amíg ott fényeskedik, zsidó és nem-zsidó embereknek egyaránt reményt adhat a megváltásra.

TE A SÖTÉTSÉGPARTITTYÁVAL,  
te a kövel:

Örök éj van,  
világítok önmagam mögött.  
Teríts le gyorsan,  
komolyodjunk  
meg végre.<sup>253</sup>

unumschnürt, / Ziw, jenes Licht.” A vers eredetileg az alábbi kötetben jelent meg: Paul CELAN, *Fadensonnen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1968.

253 A verset saját fordításomban közlöm. A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért: „DU MIT DER FINSTERZWILLE, / du mit dem Stein: // Es ist Überabend, / ich leuchte hinter mir selbst. / Hol mich runter, / mach mit uns / Ernst.” A vers eredetileg az alábbi kötetben jelent meg: Paul CELAN, *Schneepart*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1971.

A fenti vers a *Schneepart (Hószólam)* című kötetben került jelent meg, 1971-ben, Celan halála után. A szöveg elején azonnal megjelenő megszólítás, mint Celan kései verseinek többségénél, meglehetősen megnehezíti az interpretációt. Nem tudni, a lírai beszélő kit szólít meg, ki az a körülírhatatlan valaki, aki ott áll a vers terében a *sötétségparittyával* és a *kövel*, ki az, akinek le kellene terítenie a lírai beszélőt.

A parittyá és a kő szimbolikája azonban minden bizonnyal nyilvánvaló – eszünkbe idézheti az Ószövetséget, azon belül is Dávid és Góliát történetét. Ez pedig egyértelműen a zsidó-keresztény kultúrkör bevonódása a vers világába – de vajon a bibliai Dávid király volna az, akinél *sötétségparittyá* és kő van, a megszólaló lírai beszélő pedig szimbolikusan Góliát?

Aligha dönthető el egyértelműen, mit is akar megfogalmazni ez a mindössze néhány soros, enigmatikus költemény, annyi azonban szinte biztos, hogy valamilyen módon Dávid és Góliát bibliai története idéződik meg, kerül újrafogalmazásra, újramesélésre a vers szövegében.

Azonban szó sincs többé küzdelemről – a parittyá anyaga is maga a *sötétség*, a lírai beszélő/Góliát megszemélyesítője azt kéri a feltehetőleg a sötétségből kibontakozó, kezében is sötétségből készült parittyát tartó alaknak, hogy végezzen végre vele, forduljon végre komolyra a beszélő szerint látszólag nevetséges, ironikus helyzet.

A viszonyok teljesen a visszájukra fordulnak – Góliát köztudottan nem zsidó, hanem filiszteus nemzetiségű, egy a zsidó nép ellen törő másik nép fia, és aki egy ifjú izraelita hős, Izrael későbbi királya által győzetett le. Itt azonban mintha nem a homályból kibontakozó, a sötétséget megtestesítő alak lenne a pozitív figura – persze nem tudhatjuk azt sem, a megszólaló, megtört, leterítését is szinte líriatlan tömörséggel, hermetizmussal megfogalmazó beszélő mennyire *pozitív* figura, illetve mennyire van még értelme ennek a kategóriának a baljós, világvégi tájakon játszódó kései Celan-versekben.

Az egyetlen referenciális pont, ami a verset a valósághoz, az európai/emberi kultúrához köti, az a parittyá és a kő, illetve az általa való leterítés, leteríttetés szimbolikája. Ha feltételezzük, hogy a holokaust és a világháború után szinte minden a visszájára fordul, az is elképzelhető, hogy Góliát harc nélkül, önként kéri saját leterítését, azaz elpusztítását. Ha pedig minden inverz módon, önmagából szemantikai értelemben kifordultan jelenik meg, akkor még az is elképzelhető, hogy Góliát a *zsidó*, és éppen Dávid, egyfajta ellen-Dávid az, aki a zsidó népre tör a sötétségből kibontakozva, sötétségből való fegyverekkel. A zsidó népet megtestesítő költői beszélő, ez az ellen-Góliát azonban nem harcol, hiszen már megszokta üldözését – nem ellenáll a halálnak, inkább egyfajta cinikus kiállással kéri a felbukkanó fenyegető árnyalakat, hogy legyen végre vége, terítse le végre valahára.

Nem elhanyagolható persze, hogy a lírai beszélő az „örök éj”-ben, a körülötte gyülekvő sötétségben, mindannak dacára világít, önnön maga mögött, mintegy utolsó fényként egy olyan világban, ahol már csak a sötétség létezik. Ekkor lép a képbe az a bizonyos te a sötétségből való parittyával és kövel, akinek a beszélő, aki maga is körülhatárolhatatlan, mintha téren és időn kívül állna, létezne, minden fenntartás nélkül megadja magát. Ez az a pont, ahol már nincs értelme küzdeni semmiért és semmi ellen – sem a zsidó népért, sem az általános emberi értékekért, sem önmagunkért, hiszen minden átértékelődött. Aki túlélte, azért is eljön előbb-utóbb a sötétségből az a bizonyos, meghatározhatatlan személy, akár a halál szimbolikus megtestesítője, akár valamiféle ítéletvégrehajtó alak – a túlélő azonban harc nélkül, emelt fővel adja meg magát a sorsának.

Akár a zsidó sors, akár az általános emberi végzet beteljesülése ez, mindenképpen mintha szükségszerű lenne. Celan lírai beszélője azonban elébe megy a *sötétségparittyának* és a kőnek, hacsak nem ő maga *hívja* magához a sötétségből való, metaforikus ítéletvégrehajtót, aki elől már esze ágában sincs többé menekülnie.

MANDULÁSODÓ, te csupán félig beszélő,  
a gócból kitörve átregettél mindenén,  
téged  
várattalak meg,  
téged.

Nem  
volt(am) még  
megfosztva szemétől / megvakítva  
megfosztva töviskoronámtól a dal csillagzatában / homlok(zat)ában (?)  
mely kezdetét veszti:  
*Hachnissini.*<sup>254</sup>

A *Mandelnde* kezdetű kései Celan vers 1973-ban, a *Zeitgehöft* kötetben, a szerző halála után került publikálásra. A *Mandelnde* szó feltehetőleg neologizmus, körülbelül *mandulásodót* jelenthet, mint a nyilvánvalóan szemantikailag nem egészen pontos fordításban, azonban a tö utalhat akár az orosz költőre, Oszip Mandelstamra is, aki, mint az köztudott, Celan lírájára számos más szerzővel egyetemben mély hatást gyakorolt. Hangsúlyozandó persze, hogy a megszólított *Mandelnde* nőnemű alak, ez persze még mindig nem zárja ki a Mandelstamra történő utalást. Elképzelhetőnek látszik az is, hogy e vers megszólítottja – paradox módon – nem más, mint maga Isten. Először is hangsúlyozandó, hogy Celan lírájában számtalan helyen megjelenik egy körülhatárolhatatlan, imaginárius nőalak (?), aki számos elemző szerint azonosítható akár a költő meggyilkolt édesanyjával, akár egy sosem létezett, ám vágyott lánytestvérrel, sőt,

254 A verset saját fordításomban közlöm. A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért: „MANDELNDE, die du nur halbsprachst, / doch durchzittert vom Keim her, / dich / liess ich warten, / dich. //Und war / noch nicht / entäugt, / noch unverdornt im Gestirn / des Lieds, das beginnt: / *Hachnissini.*” A vers eredetileg az alábbi kötetben jelent meg: Paul CELAN, *Zeitgehöft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1976.

hímnemű és nőnemű megszólítottak alakjai olykor körülhatárolhatatlanul egymásba folynak, úgy akár paradox módon e nőnemű melléknévi igenév is valóban utalhat a nagy orosz költőelődre, Oszip Mandelstamra, implikálva a Mandelstamhoz hasonlóná válást, amely talán egyfajta apoteózist, megistenülést is magában foglal. Mindazonáltal itt a Mandelstam-utaláson túl minden valószínűség szerint a beszélő Istent szólítja meg, a megszólítás nőnemű alakja pedig azzal magyarázható, hogy a zsidó misztika hagyományában, melyet Celan többek között Martin Buber közvetítése révén jól ismert, létezik Istennek egy nőnemű/feminin megtestesülése, a *Sekhinah*, mely megtestesülés Isten anyához és/vagy szerető nővérhez hasonlóan óvja, emeli magához embert.

Ezzel együtt persze nehéz lenne egyértelműen megállapítani a vers megszólítottjának kilétét – vajon ki az, aki átregett mindenén, s akit a lírai beszélő megvárattott? Mint Celan legtöbb kései versében, a megszólított személy kilétére valószínűleg nincs egyértelmű válasz. Feltételezhetünk egy képzeletbeli megszólítottat, akinek személye tulajdonképpen nem is lényeges, de szó lehet akár önmegszólításról is. A második strófában a *war* utalhat akár a beszélőre magára (ich war...), de akár egy ismeretlen harmadikra is – a megfeszítettségről eszünkbe juthat akár maga Jézus is, a dal csillagzatának említése után pedig egy héber szó következik: *Hachnissini*, s itt találunk véleményem szerint egyértelmű utalást a költő/lírai beszélő zsidó identitására. Az idézett szó jelentése kb. „bocsáss be minket, hozz be minket”, és nem más, mint egy 1905-ös zsidó műdal kezdősora, melynek szerzője Chaim Bialik.

Kérdés persze, miért pont ezt az idézetet választott Celan költeménye záró sorául, illetve pontosan milyen közönségnek/befogadónak is szánta azt, hiszen lábjegyzet vagy szótár nélkül igen nehéz rájönni, hogy a *Hachnissini* héberül annyit tesz, *bocsáss be*, és feltehetőleg csak egy szűk, zsidó identitással bíró vagy a zsidó kultúrkörben járatos réteg számára érthető, azt pedig feltehetőleg még kevesebben tudják, hogy Chaim Bialik szerzeményének kezdősoráról lehet szó.

A *bocsáss be* azonban utalhat a mennybe történő bebocsáttatásra, így a *Hachnissini* sor megszólítottja feltehetőleg Isten, aki talán nem csupán a zsidók ószövetségi, de minden ember istene is egy személyben.

Lehetséges persze, hogy a versben megszólaló dal a zsidók nevében kér bebocsáttatást a mennyekbe, az elszenvedett évszázados gyötrelmekért, meghurcoltatásokért, a holokausztért és mindazért cserébe, amivel zsidó identitással, vagy akár csak zsidó felmenőkkel bíró embereknek az esetek többségében önkéntelenül kellett szembenézniük. Akárhogyan is, akárki-nek is szól a *Hachnissini* kezdetű dal, akár az egész emberiségért, akár csupán a zsidóságért, vagy csupán az alkotókért, a költőkért, mindenképpen *felhangzik* valahol, ahol igény támad a megváltásra, a bebocsáttatásra – bebocsáttatásra onnét, ahol a borzalmas események lezajlottak. Bebocsáttatásra, elbocsáttatásra az emberi létezés korlátai közül, valahová, ahol végre létezhet remény az újrakezdésre, vagy akár a teljes kiürülésre, de legalábbis az emberi viszonylatok, a lassan elviselhetetlenné váló létezés megszűnésére.

#### A HŐSÉG

összead minket  
számárbógés közepette  
Absalom sírjánál, akár még itt is,

a Gecsemáné, amott,  
körbevée, vajon  
ki fölé tornyosul?

A legközelebbi kapunál nem táruul fel semmi,  
magadon keresztül, nyitott/kiválasztott, magamhoz emellek.<sup>255</sup>

255 A verset saját fordításomban közlöm. A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért: „DIE GLUT zählt uns zusammen, / im Eselschrei vor / Absoloms Grab, auch hier, // Gethsemane, drüben, / das umgangene, wen / überhäuft? // Am nächsten der

Kik is azok pontosan, akiket a *hőség összead* a fenti kései Celan-poémában? A vers világában ismert topográfiai tájak jelennek meg, mégpedig Absalom, Salamon király harmadik, apja ellen fellázadó fiának sírja<sup>256</sup> és a Gecsemáné-kert, Krisztus elfogatásának helye – az Ószövetség az Újszövetség emblematikus helyszínei, Isten régebbi és újabb földi helytartójához, Salamonhoz (pontosabban annak fiához) és Jézushoz köthető pontok a Szentföldön.

Nem elfelejtendő az sem, hogy míg a Biblia hagyományos értelmezései szerint Salamon csupán *ember* volt, addig Jézus a *testet öltött Isten*, aki csak a kereszten, az emberiség bűneinek elvételéért vált emberré és halt emberi halált. A zsidó és a keresztény hagyomány itt mintha keveredni látszana, habár az Ószövetség és Salamon nem csupán a zsidó, de az abból később kialakult keresztény vallásnak is fontos pillérei.

A vers további részében megjelenő *legközelebbi kapu* Jeruzsálem városának az a kapuja, ahol a zsidó vallás szerint a Messiás majd belép – Jézus tehát nem maga volt a Messiás, csupán egy próféta ahogyan azt a zsidó vallás követői a kereszténységtől eltérően mai napig gondolják? S a Gecsemáné-kert vajon *ki fölé tornyosul*? Különböző teológiai hagyományok látszanak keveredni e néhány sor enigmatikus költői világában, mely maga is utalhat arra a feltevésre, hogy zsidónak lenni a holokauszt után gyökeresen mást jelent, mint annak előtte – nem csupán egy vallásról vagy kulturális identitásról van szó, melyet bizonyos emberek születésük vagy választásuk révén követnek, sokkal inkább egyfajta emberi *sorsról, küldetésről*.

Tore tut sich nichts auf, / über dich, Offene, trag ich zu mir.” A vers eredetileg az alábbi kötetben jelent meg: CELAN, *Zeitgehöft*.

256 A Biblia szerint Absalom Hebronban, Izrael korábbi fővárosában fellázadt apja ellen, hogy megbosszulja testvére, Támár megbecstelenítését, melyet szintén egyik testvérük, Dávid idősebb fia, Amnon követett el. A csatában Salamon direkt megparancsolta embereinek, hogy fiát ne öljék meg, azok azonban mégis végeztek vele, ám Salamon egyik hadvezére, Joám és emberei végül megölték a hősiesen küzdő fiút. Absalom vere-sége ellenére apja, Dávid szomorú volt, hiszen elvesztette fiát, ezért nagy, mauzóleum-szerű emlékművet épített neki. Ennek rekonstrukciója látható a mai Jeruzsálemben. A megfelelő szöveghelyeket a Bibliában lásd többek között: 2 Sámuel 16–18.

*A legközelebbi kapunál nem táru fel semmi* – a Megváltó tehát mégsem lép be rajta. A megváltás, ha történik is, tehát nem a Messiás eljövételén keresztül fog végbe menni. Mintha ezt sugallná a vers utolsó sora is – *magadon keresztül, kiválasztott, magamhoz emellek*. Nyilvánvalóan nehéz eldönteni, ki is a vers konkrét beszélője és megszólítottja, hiszen mint Celan lírájának esetében legtöbbször, ez itt is meghatározatlan, meghatározhatatlan marad. Sejtéseink lehetnek azonban, hogy a költői beszélő hangja az utolsó sorban talán átfolyik egy másik, rajta túli hangba – mégpedig Isten hangjába. Ki volna más, aki képes lenne magához emelni a kiválasztottat? Megjegyzendő persze, hogy a német *Offene* nem egészen kiválasztottat, sokkal inkább *nyitottat*, Isten szavát meghallani képes embert jelenthet – ily módon tehát mindenki lehet kiválasztott, nem kell feltétlenül prófétai értelemben vett elhivatásra gondolni. A folyamat, ahogyan Isten magához emeli a megszólítottat, *über dich – önmagad által, önmagadon keresztül* történik, azaz nem kell többé transzcendens értelemben vett megváltást, a Megváltó eljövételét várni – a megváltás, az Istenhez való felemelkedés talán önmagunkon keresztül, önmagunk lelki tisztaságán és békéjén, Isten szavának meghallásán, *Offenévé, nyitottá* váláson keresztül is elérhető. Az ószövetségi és újszövetségi, zsidó és keresztény helyszínek, motívumok kavalkádjában talán már nem is számít, ki milyen vallású, zsidó vagy keresztény, hívő vagy vallástalan – kései versében Celan, mintegy menekülésként, talán azt sugallja, hogy mint végső fogódzó, a megváltás, az Istenhez való felemelkedés, a bűnös emberi létezésből való kitörés talán mégis, minden ellenére elérhető. E megváltást, felemelkedést azonban csak önmagunkon keresztül, saját lelki megtisztulásunk útján érhetjük el, ám egy teljesen transzcendenciamentes világban már önmagában ez is képes reményt adni.

A RAGYOGÁS, igen, ezt látta  
Abu Tor,  
felénk lovagolt, amint  
egymásba árvtunk, az élet előtt,  
nem csupán a gyökereket megragadó kezekkel –:

egy aranybója,  
templommélységekből,  
jelezte a veszélyt, mely végig  
ott rejtőzött alattunk.<sup>257</sup>

A fent idézett költemény szintén a *Zeitgehöft (Időudvar)* kötetben jelent meg, immár Celan halála után, 1976-ban. A vers *ragyogással*, fényjelenséggel indít, majd a költői világ helyszíne konkretizálódik – Abu Tor nem más, mint egy zsidó–arab szomszédsági terület Jeruzsálem falain kívül, mely az 1948-as izraeli–arab háború egyik helyszínére, a senkiföldjére néz, ez a terület, a senkiföldje pedig a régi zsidó hagyomány szerint nem más, mint a Gyhenna, Énnom völgye, a Bibliában a pokollal is azonosított kultikus hely, ahol az ókorban először áldozati kegyhely működött, később itt kapott helyet Jeruzsálem szemét- és halottégető telepe, s vált a völgy állandóan égő tüzeivel a pusztulás, a kárhozat szimbólumává. Abu Tor egyébként Szaladin szultán, a Szentföldet a középkorban meghódító szeldzsuk törökök uralkodójának jó barátja volt, azaz a ma ilyen néven ismert terület és település egy iszlám vallású történelmi személyről kapta a nevét – ily módon pedig még egy kultúra, még egy világvallás, az Iszlám is bevonódik a vers világába.

De ki is az, aki a többes szám első személyben megszólaló lírai beszélő felé lovagolt, mielőtt *ők egymásba árvtak ott, az élet előtt?* Maga Abu Tor, a történelmi személy, vagy valaki más? Talán arról lehet szó, hogy a költői beszélő a genezis előtti állapotot, a létezés előtti ősalapotot említi – az ember talán már teremtésekor elárult, de ha teremtésekor rögtön nem is, de az ősbűn elkövetésekor mindenképp. Az egymásba árulás lehet Ádám és Éva szerelmének beteljesülése, férfi és nő egyesülése, mely azonban egyszerre árvasság

257 A verset saját fordításomban közlöm. A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért: „Das LEUCHTEN, ja jenes, das / Abu Tor / auf uns zureiten sah, als wir / ineinander verwaisten, vor Leben, / nicht nur von den Handwurzeln her –: // eine Goldboje, aus / Tempeltiefen, / mass die Gefahr aus, die uns / still unterlag.”



is, hiszen az ember kiűzetett az Édenkertből. A *gyökereket megragadó kezek* jelenthetik a zsidó identitáshoz, az őszövségi értelemben vett zsidósághoz való visszatérést, vagy legalábbis az izraelita gyökerek felvállalását, a származással való szembenézést.

A vers második strófájában megjelenő *aranybója*, mely *templommélységekből* jelzi az odalent mindvégig meghúzódó, a feltörés lehetőségére várakozó veszélyt, minden bizonnyal valamiféle transzcendens, isteni jelenlétet jelző szimbólum.

A végig némán odalent rejtőzködő veszély – *Gefahr, die uns still unterlag* valószínűleg egy olyan esemény, mely a zsidó népet és annak létezését alapjaiban rengette meg. Lehet ez a celani líra alaptapasztalata, a holokauszt, de lehet csupán a zsidó nép ókori idők óta való folyamatos üldöztetése, melynek a holokauszt csak egyfajta betetőzése volt. Ám talán megengedhető az az olvasat is, hogy az odalent, a mélységekben rejtőzködő veszély nem csupán a zsidó népre, hanem egyetemesen az egész emberiségre leselkedett, leselkedik, s a zsidó nép pedig csupán ennek szimbolikus megtestesítője – a holokauszt mint a második világháború részeseménye talán szintén értelmezhető egyetemes emberi traumaként is. A világháború nem csupán a zsidóságot, de az egész emberiséget sújtotta, nem csupán a zsidóság, de szinte minden ember kollektív traumája volt.

Úgy vélem, Celan e soraiból kiolvasható nem csupán a konkrét, vallási vagy kulturális értelemben vett, de az egyetemes zsidóság elképzelése is – minden ember Isten kiválasztott népének tagja lehet, az emberiség elkövetett bűneiért azonban szenvedni, vezekelni kell, történelmi, esztétörténeti és egyéni traumákon át vezet az út az esetleges megváltáshoz.

Nyitott kérdés, Celan, mint életrajzi személy, vajon komolyan hitt-e a megváltás lehetőségében, melynek motívuma kései, nem sokkal halála előtt írt és részben csak utána publikált verseiben időnként megjelenik. Annyi azonban bizonyos, hogy a kérdés, nem sokkal később bekövetkező öngyilkossága ellenére, a zsidó identitással párhuzamosan kétségtelenül foglalkoztatta. A nyomasztó, képzelet és örület, emberiség és embertelenség határán játszó celani

lírában időnként felbukkan a fény, a megváltás, mint a remény, az újakezdés lehetősége – az emberen pedig, akár zsidó, akár nem-zsidó, mindenképpen rengeteg múlhat azt illetően, vajon elfogadja-e a történelmi és egyéni traumák utáni újakezdés lehetőségét. Habár Celan lírájában sokszor tűnhet úgy, hogy *minden elveszett*, néhol mintha mégis felderengene valamiféle reményt adó fény, amely menekülési lehetőség lehet mindaz elől, ami a múltban traumaként, megpróbáltatásként és megaláztatásként érte az emberiséget.

Adorno sokat idézett, provokatív kijelentése, főleg Celan, mint a háború utáni európai líra eklatáns képviselője életművének ismeretében, mely szerint „Auschwitz után egyszerűen barbárság verset írni”, nyilvánvalóan sem egészen értelmezendő, nem értelmezhető szó szerint. A holokauszt alapvetően nem más, mint az európai szellemtörténetben bekövetkezett óriási törés, cezúra.<sup>258</sup> Adorno esztétikai elképzeléseit ehhez a – feldolgozhatatlan – töréshez igazítja, és ezen provokatív kijelentésével voltaképpen egy olyan művészi nyelv kialakítására ösztönöz, mely mindenképpen jelzi a törést, és nem viszonyul kritikátlanul ahhoz, ami visszavonhatatlanul megtörtént – ahhoz a töréshez, melyet Auschwitz jelent.<sup>259</sup>

Auschwitz maga a barbárság megtestesítője, a művészet pedig nem engedheti meg magának, hogy az embert végletekig eldologiasító barbársághoz kritika nélkül viszonyuljon.<sup>260</sup> A művészet dolga, hogy a tanúsítás esztétikája jegyében ellenálljon ennek az eldologiasításának, mely adott esetben emberek lemészárlásában csúcsozhat ki, és rajta keresztül végre megszólalhat a szenvedés.<sup>261</sup>

258 Szűcs Terézia, *A tanúság poétikai, esztétikai és teológiai kérdései a Holokauszt-irodalomban. Szöveg és emlékezet a kortárs- és utónemzedék műveiben*, Pilinszky Jánostól Borbély Szilárdig, PhD-értekezés, ELTE BTK Filozófiatudományi Doktori Iskola, Esztétika Doktori Program, 2008, 10.

259 Vö. Theodor W. ADORNO, *Elkötelezettség* = Uő., *A művészet és a művészetek*, Helikon, Budapest, 1998, 132.

260 Szűcs, I. m., 12.

261 Vö. Theodor W. ADORNO, *Kulturkritik und Gesellschaft* = *Gesammelte Schriften*, I., Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1998, 30. Idézi: Szűcs, I. m., 13.

Szücs Terézia doktori értekezésében Adorno elhíresült kijelentését trópusként értelmezi, melynek lényege szerint a barbárság a modernitás egész kultúrkritikájaként értendő, a „vers” (Gedicht) pedig az olyan nyelvi műalkotásra utal, mely hamis illúziókba ringathatja az embert önnön kultúrája magasztosságát illetően, egyúttal megnyugvást hozva a kultúra olyan borzalmait, mint amilyen Auschwitz.<sup>262</sup> A „szabad-e egyáltalán még verset írni Auschwitz után?” kérdést – s ezt később maga Adorno is megteszi – még radikálisabban úgy is fel lehet tenni: „lehet-e egyáltalán Auschwitz után, a megtörténtek tudatával és tapasztalatával élni?”<sup>263</sup> Adorno tehát lényegében a múlttal való szembenézésre, illetve folyamatos büntudatra szólít fel, az egyébként teljes egészében feldolgozhatatlan trauma folyamatos továbbgondolására ösztönözve.

\*\*\*

A fentebb idézett versek elemzésén túl talán figyelmet érdemelhet a tény, hogy Henri Michaux,<sup>264</sup> az ismert belga költő Celan halála után néhány hónappal nekrológot írt költőtársa halálára. Michaux véleménye szerint Celan választott, e választást pedig úgy is érthetjük, hogy megszabadult, kitört az emberi létezés korlátai közül. Persze merész feltételezés volna azt gondolni, hogy a megváltás az öngyilkossággal, az önként választott halállal lehetne egyenlő – Celan esetében ennek ellenére úgy tűnik, a fizikai értelemben vett halál kiutat jelenthetett az emberi élet gyötrelmei közül. A megváltás mindeképpen halál keretében történik – ez esetben pedig az önkéntes halál talán nem más, mint az egyetemes zsidósors vállalása.

262 SZÜCS, *I. m.*, 13–14.

263 Vö. Theodor W. ADORNO, *Negative Dialektik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1966, 353.

264 HENRI MICHAUX, *Az élet útján. Paul Celan*, ford. GYERGYAI Albert, Nagyvilág 1970/10., 1476.

Danyi Magdolna<sup>265</sup> egyik Celanról szóló esszéjében, már 1984-ben, a Celan-filológia viszonylag korai időszakában amellel érvel, hogy ugyan a szerző valóban sokat merít a haszidizmusból és a zsidó vallás más irányzataiból, és némely korai értelmezés, mint a korábban már említett Peter Meyer, némileg szélsőségesen szinte csak zsidó alkotóként közelíti meg, költészetében a zsidó és az emberi sors kiegyenlítődni látszik. A zsidóság tragédiája éppen azt az embertelen létállapotot hivatott leleplezni, amelybe az ember egyetemesen képes volt eljutni. Celan világtapasztalatai ily módon semmiképp sem vezethetők le csak és kizárólag a zsidóság történelmi sorsából.

Danyi Magdolna persze utal Celan kettős nyelvszemléletére is, mely a zsidó identitással szorosan összefügghet – a nyelv egyszerre exilium és asy-lum, a száműzetés és a menedék színhelye, egyszerre kelti az üldözöttség, a számkivetettség érzetét és ad valamiféle fogódzót, megnyugvást. Ezen megközelítés kapcsán jut az elemzésben valamivel messzebb Celan egyik szintén korai elemzője, Dieter Schlesak,<sup>266</sup> s bár a haszidizmus és a zsidó vallás fogalomvilágán belül marad, kifejti, hogy a szóban, az ellenállást kifejtteni képes költői szóban, megfelelő a haszidizmus exodus-fogalmának, új kezdet/megváltás előfeltétele képes megnyilvánulni, azaz Celan első olvasásra komor, nyomasztó költészete bizonyos tényezők figyelembe vételével akár optimista szemszögből is megközelíthető.

Celan egy másik kritikus, Marlies Janz<sup>267</sup> – legalábbis Danyi Magdolna meglátása szerint – úgy elemzi Celan műveit a haszidizmus szemszögéből, hogy nem erőszakolja rá saját elemzői megközelítéseit a költő hermetikus, a világtól és a valóságtól elzárkózó, külön valóságokat konstituálni kívánó lírájára, ugyanakkor mégis képes kiemelni Celan társadalmi és történelmi kötődéseit. Janz szerint a költészet egyfajta topográfiát, költői térképet hoz

265 DANYI, *I. m.*, 828–831.

266 DIETER SCHLESACK, *Wort als Widerstand*, Literaturmagazin 9 (1979).

267 MARLIES JANZ, *Vom Engagement absoluter Poesie*, Athenaeum, Frankfurt am Main, 1984.

létre, melyben egy *még-nem-létező* világ körvonalazódik, egy új, önálló valóság megteremtődése megy végbe. Danyi Magdolna tanulmánya szerint ennek fényében Celan nem egészen szürrealista költő, hiszen a szürrealizmus szabad asszociációkból építkezik a materiális valóság teljes kizárásával, Celan verseivel azonban nem ez a helyzet – költeményeinek sajátos, atonális ritmusa van, e ritmus pedig nyilvánvalóan ismétlődéseken alapszik, így egyes szavak motívumokká képesek emelkedni, ilyenek a szív, a kő, a vér, a szó, a lélegzet, a virág, stb. A külvilág dolgai egy, Danyi Magdolna szavaival élve *metaforikai redukció* keretében mintha megszűnnének létezni, így módon az ismert, érteni vélt szavak jelentésmezeje kitágul, instabillá válik – talán a derridai dekonstrukció értelmében<sup>268</sup> is –, az eredetileg metaforaként viselkedő nyelvi jel a versben örvénylő tudatfolyamok jelölésére vállalkozó gyűjtőfogalommmá változik.

Celan zsidó identitása kapcsán Schein Gábor<sup>269</sup> is bővebben kifejti, hogy a költő orosz–zsidó költőtársához, Oszip Mandelstamhoz nyúlik vissza számos versében, a zsidó sors kérdésköre pedig egész költészetének egyik meghatározó tényezője. Többek között kiemeli, hogy Celan ismert beszéde, a *Meridián* a találkozás titkairól beszél, amely a szemlélővel együtt vándorolva az égi délkör központja lehet – itt is megjelenik Celan költői topográfiája és verseinek lehetséges valóságreferenciája, illetve a bukovinai táj, a szerző szülőhelyének motivikus jellege saját líráján belül. Schein azt is megemlíti, hogy a nyelv, a nyelvbe való bezártság szintén sorsszerű, ugyanakkor valószínű játéka képes kimenteni az ént a világ megsemmisítő kezéből – Schein erre az *Einmal*<sup>270</sup> (*Egyszer*) kezdetű, fentebb már elemzett verse kapcsán tér ki. E versben a *világ megmosásának* költői képe jelenik meg, a mosás, mosakodás pedig a zsidó–keresztény hagyományban a rituális engesztelés gesztu-

sa. A költeményben azonban talán maga Isten az, aki *mossa a világot*, ezáltal pedig, mintegy kiengesztelődve, talán kimenti az embert saját létezésének borzalmait közül. Celan zsidó identitása kapcsán Schein ugyancsak kitér a *Hüttenfenster* (*Kunyhóablak*) című versre is, melyet a jelen tanulmány kerekei között nem kívánok idézni és bővebben elemezni, kiemelendő azonban, hogy a vers a héber *beth* ('ház'), a német *Bett* ('ágy') és *beten* ('imádkozni') szavak összecsengésére épít – e szavakon keresztül pedig egymástól annyira nem is távoli kultúrák idéződnek meg, rendelődnek egymás mellé.

A zsidó és a német, a zsidó és az európai identitás tehát valamilyen módon közös, mintha valamilyen módon egymást is feltételeznék. Hiszen a zsidó kultúra napjaink európai kultúrájának egyik alapja, Európa kapcsán szokás zsidó–keresztény kultúrköréről is beszélni, így talán nem túlzás azt mondani, hogy egy költő, aki zsidó, egyben nagy valószínűséggel *európai* is.

Bartók Imre,<sup>271</sup> Celan egyik legújabb magyar monográfiája szerint maga a költészet, annak művelése tulajdonképpen egyenlő a zsidó sorssal, hiszen maga Celan is több alkalommal, többek között tel-avivi beszédében is hangot adott azon véleményének, mely szerint a zsidónak lenni annyi, mint *egyedül* lenni, hiszen a zsidók tulajdonképp olyan emberek, akik folyamatos üldöztetésük révén nem haladnak a történelemben. Így módon a költészet által sem lehetséges a nyelvben való haladás, ezáltal magyarázhatóvá válik Celan látszólag tértől és időtől elzárkózó, hermetikus költészete, illetve nyelvről alkotott képzetvilága.

Ugyancsak Schein Gábor<sup>272</sup> jegyzi meg azonban, hogy nézete szerint a hermetizmus a költészetben nem rekeszti be a szöveget, nem szünteti meg a közlést, éppen ellenkezőleg – sokkal inkább a mélységbe hívja a befogadót, a szavak tömörsége, enigmatikussága, némaság felé tendálása pedig társszerzősége, a szöveg továbbgondolására készíti az olvasót, így módon pedig

268 Derrida jelentésről alkotott elméletét lásd bővebben többek között: Jacques DERRIDA, *De la grammatologie*, Minuit, Paris, 1967.

269 SCHEIN Gábor, *Egy folyó, egy táj, ismered a nevüket*, Enigma 1995/2., 103–106.

270 PAUL CELAN, *Atemwende*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1967.

271 BARTÓK Imre, *Paul Celan. A sérült élet poétikája*, L'Harmattan, Budapest, 2009.

272 SCHEIN, *Egy folyó, egy táj, ismered a nevüket*, 103–106.

mélyebb jelentéstartalmai tárulhatnak fel előtte, mint egy többé-kevésbé explicit, önmagát definiáló szöveg által.<sup>273</sup>

A hallgatás felé tendálás persze ismételtlen csak szoros összefüggésben van a zsidósággal és a zsidó identitással, többek között a haszidizmussal, melyet Celan Martin Buber<sup>274</sup> munkásságán keresztül meglehetősen jól ismert, mint arra Bartók Imre<sup>275</sup> is felhívja a figyelmet Celan-könyvében. Eszerint az elszabadult, esztelelné vált emberi erőszakra csak és kizárólag a hallgatás, a csend felé orientálódás lehet a megfelelő válasz. Celan szikár, hermetikus költészete ily módon válasz a holokausztra, éppen ezért már ez a fajta „zsidóság” sem jelentheti teljes mértékben ugyanazt, amit korábban, hiszen a világháború borzalmi révén minden átértékelődött, új definíciót nyert.

*Zsidóság, zsidó sors* alatt többé már nem feltétlenül az izraelita vallás gyakorlását vagy zsidó származást kell érteni – zsidónak lenni jelenthet annyit, mint emlékezni a halottakra, miként azt Celan teszi többek között a *Todesfuge* (*Halálfüge*) és az *Engführung* (*Szűkmenet*) című hosszabb, a halottakkal dialógust teremteni próbáló ismert költeményeiben, akár a jól ismert és sokat elemzett *Stehen* (*Állni*) kezdetű versben megfogalmazódó *tanúsítás* értelmében. A költő, aki szinte szükségszerűen a zsidósors vállalója, részese, őrizi a múltat, a halottak emlékét, *tanúságot téve*, e tanúságtétel pedig talán Istennek való tanúságtételt is jelenthet oly módon, ahogyan az Ószövetség prófétái cselekedtek a Szentföldön – már amennyiben feltételezzük, hogy Isten – aki hagyta, hogy a világtörténelemben, mind a zsidó nép, mind az emberiség egyetemes történetében mindaz, ami megtörtént, megtörténjen –, még valamilyen formában létezik egyáltalán.

273 Vö. ugyancsak Schein Gábor tanulmányával: SCHEIN Gábor, *A hermetizmus fogalmáról*, Literatura 1995/2., 192–203.

274 Martin Buber nézeteit a haszidizmusról bővebben lásd példának okáért: Martin BUBER, *Die Erzählungen der Chassidim*. Manesse, Zürich, 1990.; Uő., *Die Chassidischen Bücher*. Schocken, Berlin, 1927.

275 BARTÓK, I. m., 87.

## MEGVÁLTATLANUL IS MEGVÁLTVA

### *Megjegyzések Paul Celan istenképéről*

#### Alapvetések

Köztudomású, hogy Paul Celan (1920–1970), a 20. század talán legjelentősebb német nyelvű költőjének Istenhez, csak úgy, mint saját zsidó identitásához és a nyelvhez való viszonya kettős, ellentmondásokkal teli. Jelen tanulmányban arra teszek kísérletet, hogy költő életművének néhány reprezentatívnak tekintett, az istenkeresés szempontjából is olvasható versét elemezzem, megkísérelve kiszűrni belőlük a (főként kései) celani líra lehetséges istenképét, már amennyiben egyáltalán feltételezhetünk valamiféle konzisztens istenképet a költő igencsak disszonáns kései líráján belül.

A vizsgálandó, mindössze öt verset a költő *Sprachgitter* (*Nyelvrács*), *Die Niemandrose* (*A senki rózsája*), *Atemwende* (*Lélegzetváltások*), illetve *Zeitgehöft* (*Időudvar*) című kései köteteiből válogattam, melyekről úgy gondolom, teológiai szempontból, az istenkeresés felől olvasva őket valamenynyire egységes istenképet mutathatnak. Választásom azért esett a szerző kései, 1955 utáni költészetének darabjaira, mivel úgy vélem, többek között a fentebb említett kötetek egyes versei annyira kiérleltek, illetve közvetítik annyira a holokauszt szerzőjük által személyesen elszenvedett és túlélte traumáját, hogy az istenkeresés szempontjából, Isten és ember e trauma után bizonyára megváltozott viszonyát figyelembe véve is jól olvashatók. Reprezentatív daraboknak ítélem többek között a *Tenebrae*, a *Psalm*, a *Bei Wein und Verlorenheit*, az *Einmal*, valamint az *Ich trink Wein* című kései verseket – Paul Celan összes teológiai nézőpontból olvasható versének elemzésére a jelen keretek között úgyszincs lehetőségünk – mivel többek között ezek

azok, melyek a legexplicittebb utalásokat tartalmaznak Istenre, a megváltásra, illetve Isten és ember viszonyára nézve.

Az elemzések során talán világossá válik, Paul Celan istenképe e pusztán keresztmetszetül szolgáló, rövid vizsgálódás keretében elemzett versek alapján is mennyire komplex, ellentmondásos, illetve mennyire nem válaszolható meg egyértelműen a kérdés, vajon a történelem a holokauszthoz hasonló borzalmi után vajon képes-e még az ember bármiféle Istenben is hinni? Alapkérdésnek tekintem továbbá, hogy vajon feltételezhető-e még bármiféle megváltás egy ilyen nyomasztó, személyes és történelmi traumáktól terhes költői és eszmetörténeti közegben, vagy pedig bűneivel az ember már a megváltás – számára eredetileg adott – lehetőségét is eljátszotta, eltékozolta? A vizsgált szövegek, ha nem is egyértelműen és teljes egészében, de talán részben válaszul szolgálhatnak a feljük intézett kérdésekre.

### *Tenebrae*

Közel vagyunk, Uram.  
foghatóan közel.

Már fogva, Uram,  
egymásba marva, mintha  
mindőnk teste a te  
tested volna, Uram.

Imádkozz, Uram,  
imádkozz hozzánk,  
közel vagyunk.

Kajlán mentünk oda,  
mentünk oda, ráhajolni  
katlanra, vályúra.

Az itatóra, uram.

Vér volt, a vért  
te ontottad, Uram.

Csillozott.

A te képedet verte szemünkbe, Uram.  
Nyitva s üres a szem, a száj, Uram.

Ittunk, Uram.  
A vért és a képet a vérben, Uram.

Imádkozz, Uram.  
Közel vagyunk.<sup>276</sup>

A *Tenebrae*, Paul Celan egyik ismert, immár sokat elemzett verse talán a legkomplexebb hordozója a költő istenképének. A *Patmos* című Hölderlin-költeményre intertextuálisan rájátszó<sup>277</sup>, kifordított zsoltár formájában íródott vers egy menet képét tárja elénk – egy menetét, melynek tagjai a *Tenebrae*, a Jézus kereszthalála utáni elsötétedés idején tartanak valahová.<sup>278</sup> A menetelő emberek Istent szólítják meg, azonban nem könyörögnek hozzá, ahogyan az egy hagyományos imában vagy zsoltárban elvárható volna.

276 A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben. A verset Lator László fordításában idéztem. Lásd: Paul CELAN, *Halálfüge*, ford. LATOR László, Európa, Budapest, 1981, 36. A vers eredetileg a *Sprachgitter* kötetben jelent meg: Paul CELAN, *Sprachgitter*, Fischer, Frankfurt am Main, 1959.

277 A *Tenebrae* intertextuális vonatkozásairól bővebben lásd: OROSZ Magdolna, *Biblical Emblems in Paul Celan's Tenebrae*, *Neohelicon* XXII/1. (1995), 169–188.

278 Vö. Dietlind MEINECKE, *Wort und Name bei Paul Celan. Zur Widerruflichkeit des Gedichts*, Gehlen, Bad Homburg – Berlin – Zürich, 1970.

Ellenkezőleg, saját közelségükre utalva *őt* szólítják fel, hogy hozzájuk imádkozzon, könyöröggjön.

A többes szám első személyben megszólaló beszélő által megtestesített embercsoport elbeszéli, hogy menetelésük közben katlanra (*Maar*), vályúra (*Mulde*) hajolva ittak, azaz lealacsonyodtak az oktan állatok szintjére, a kultúrából mintegy visszaléptek a natúrba. Megállapíthatatlan, vajon e menetelő csoport, mely elbeszéli saját nyomorúságos útjának történetét, vajon a kétségbeesett átkozódás, vagy inkább a fenyegetés hangján szól Istenhez.

A vályú vizében felsejlik isten képe (*Bild*), azonban éppen annak *kép* jellege az, mely hangsúlyt kap, hiszen Isten képe semmiképpen sem egyenlő magával Istennel, csupán metonimikus kapcsolatban áll vele. A menetelő csoport iszik a vízből, mely végül is vérré változik – e vér referenciája a szöveg alapján, bizonytalan, hiszen a német eredetiben nem lehet eldönteni, vajon a vér emberek vére, melyet Isten, feltehetőleg az Ószövetség büntető Istene ontott ki, vagy pedig Krisztus, a testet öltött Isten vére, az Újszövetség megbocsátó Istenének vére, mely az ember bűneinek bocsánatára ontatott ki. Akármelyik értelmezésnél maradunk is, a vérré változott víz megivásának képe groteszk, megbotránkoztató, Istent megszólítva egyenesen az istenkáromlás, a blaszfémia gesztusaként értelmezhető.

A blaszfémia, az Isten (emberhez való) könyörgésre történő felszólítása Paul Celan költészetének tágabb vonatkozásait ismerve persze indokolt lehet. A költő lírájának alapélménye, a második világháború és a holokauszt után – sugallhatja nekünk többek között a *Tenebrae* című vers is – immár semmi, így Isten és ember viszonya sem lehet a régi.

A vers többes szám egyes személyben megszólaló költői beszélője, amennyiben feltételezzük egy referenciális olvasat lehetőségét, talán behelyettesíthető a holokausztot elszenvedett zsidó néppel, de tágabb értelemben akár a második világháború tragédiáját átélő minden emberrel is. A blaszfémia, az Isten ember általi, könyörgésre való felszólítása, burkolt megfenyegetése talán abból eredeztethető, hogy ha Isten hagyta végbemenni a történelem jól ismert borzalmas eseményeit, kiszolgáltatva nekik az embert, az ember

joggal fordulhat el tőle, pontosabban ellene. A versben megszólaló embercsoport talán magyarázatot, adott esetben elégtételt követel Istentől.<sup>279</sup> Ebben az esetben talán indokolható, miért az ember határozza meg saját maga közelségét Istenhez képest<sup>280</sup> (*Közel vagyunk, Uram [Nah sind wir, Herr]*), s mindez miért nem fordítva történik.<sup>281</sup> A trauma után az ember saját nézőpontjából kiindulva talán joggal vár magyarázatot, elégtételt a jogtalanul elszenvedett sérelmekért. Ebben az esetben a versből kiolvasható istenkép egyrészt egy (indokolatlanul?) büntető Isten képe, másrészt egy számon kérhető (ad absurdum az ember által megbüntethető?) Isten képe is. A versben Isten hangsúlyozottan néma marad, csupán megszólítottként van jelen, de a szöveg nem emelkedik a dialógus szintjére. Az embercsoport fenyegetően *közeledik* felé, s tagjai arra szólítják fel Istent, hogy *hozzájuk* könyöröggjön. Isten maga talán annyira passzív, hogy nem is feltétlenül maga büntette meg szándékosan az embert, csupán hagyta, hogy sérelmeit mintegy önmaga által elszenvedje. Ebben az esetben persze megkérdőjelezhető a zsidó és a keresztény vallás istenének mindenhatósága is. Passzivitásából kifolyólag az Úr már a káromlásra, az emberi számonkérésre sem reagál feltétlenül, hanem adott esetben cinikusan hagyja, hogy az ember saját szabad akarata szerint cselekedjen, akár még számon is kérheti rajta saját sérelmeit,

279 Többek között Michael Lackey az, aki Paul Celan költészetét a teológia nyílt bírálataként olvassa, mely olvasat szerint akár maga Isten, illetve a benne való hit is felelőssé tehető a holokausztért, hiszen ha a zsidó nép nem hitt volna feltétlenül az őt elhagyó Istenben, nem kellett volna a holokauszt elszenvedését sem vállalni. Lackey ezen álláspontját az *Es war Erde in ihnen* kezdetű Celan-vers elemzése kapcsán fogalmazza meg. Vö. Michael LACKEY, *Poetry as Overt Critique of Theology. A Reading of Paul Celan's Es war Erde in ihnen*, Monatshefte 94/4. (2002), 433–446.

280 Isten és ember közelségéről a *Tenebrae* című vers kapcsán bővebben lásd: BARTÓK Imre, *Paul Celan. A sérült élet poétikája*, L'Harmattan, Budapest, 2009, 112–117.

281 Vö. a közelség motívuma kapcsán Felstiner, Celan amerikai monográfiája felveti annak lehetőségét, hogy a vers beszélői azért vannak *közel* Istenhez, azaz pontosabban a megfeszített Jézushoz, mert maguk is halottak. Lásd: John FELSTINER, *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew*, Yale UP, New Heaven – London, 2001, 103.



ironikus módon ettől semmi nem fog megváltozni. Ebből az olvasatból egy inaktív, a világot magára hagyó, cinikus, talán kiábrándító Isten képével szembesülhetünk, aki talán indokolatlanul büntette meg az embert, talán csak magára utalta és hagyta, hogy megtörténjen, ami megtörtént. Az ember felháborodása, kétségbeesése ebben az esetben talán indokolható, így akár a vers beszélője is felmenthető az istenkáromlás bűne alól.<sup>282</sup>

Lehetséges persze a versnek más olvasata is, melyből adott esetben egy teljesen más istenkép tárulhat elénk. Az alapélmény, a motiváció persze itt is ugyanaz, a beszélő azonban lehet egészen más, mint a holokausztot elszenvedő, vagy általában a háború borzalmait átélő emberek. A csoport halad, azaz valahonnét valahová tart, *menetel*. Talán nem elképzelhetetlen feltételezés, hogy e menet voltaképpen a második világháború gyilkolni tartó náci katonáinak menetére utal, de mindenesetre lehet hatalomra törő, vérszomjas emberek menete. A többes szám első személyű beszélő által megtestesített embercsoport talán nem indokolatlanul elszenvedett sérelmeket kér számon Istene, pusztán a világ uralásának örült vágyától hajtva<sup>283</sup> törnek Isten, mint a létező leghatalmasabb erő ellen, hasonlóan a bibliai Babel tornyának építőihez. A *katlanra, vályúra* hajolva ivás gesztusa, illetve az Isten kiontott végének megivása itt nem valamely sérelem által motivált számonkérés, sokkal inkább az öncélú elállatiasodás és szentségtörés, a megváltás visszautasításának gesztusa. A kiontott vér ezen olvasatunkban lehet Krisztus, a testet öltött Isten az emberi bűnök bocsánatára

282 Vö. Gadamer *Tenebrae*-olvasatával, melyben a szerző odáig jut, hogy a traumából fakadó kétségbeesésre hivatkozva szinte felmenti a vers beszélőit az istenkáromlás bűne alól, az Isten ellen fordulásra elegendő mentség a szenvedés. Lásd: Hans-Georg GADAMER, *Meaning and Concealment of Meaning in Paul Celan* = Uő., *Gadamer on Celan. „Who am I and Who are You” and Other Essays*, New York State UP, Albany, 1997, 167–178.

283 Vö. Heidegger elgondolását a *Machenschaft*, a világ technikai uralására törő vágy koncepciójával. Lásd többek között: Martin HEIDEGGER, *Beiträge zur Philosophie. Vom Ereignis*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1989.

kiontott vére. Az ember azonban vérszomjtól hajtva, öncélúan *iszik* ebből a vérből, ezzel a vámpírizmusra emlékeztető gesztussal kifejezve, hogy nem kér többé a megváltásból, illetve Istent magát sem helyezi többé arra a szintre, ahonnan egyáltalán megválthatná, autoritást gyakorolhatna felette. E vérivás hangsúlyozottan nem keverendő össze a megszentelt borból ivás szimbolikus gesztusával, mely szakrális cselekedet, és lényege a megváltásból való részesülés. A viszonyok a szöveg terében kiforgatásra kerülnek, groteszk módon a visszájukra fordulnak, e térben pedig, ahol Isten az ember fölé helyezi magát és könyörgésre, imára szólítja fel magát a Teremtőt, talán nincs többé helye a megváltásnak. A megválthatatlanságot éppen a tradicionális Isten–ember viszony felforgatása, az autoritás végső visszautasítása és kigúnyolása szüli.<sup>284</sup> Isten itt nem büntető, de már nem is megváltó, a bűnök alól feloldozó Isten, hiszen megváltóképessége, maga az isteni minősége az, ami megkérdőjeleződik.

A megválthatatlanság persze nem egészen magától értetődő, még a bűnök és a blaszfémia e fokán, a megváltás ember általi visszautasítása esetén sem. Talán maga Celan verse sem mond le teljes egészében a megváltás lehetőségéről, hiszen Isten, a zsidó-keresztény kultúrkör Istene annyira jóságos és könyörületes lehet, hogy akár még maga is képes könyörögni az emberhez, hogy bűneit megbocsátva megválthassa.<sup>285</sup> Ebben az esetben egy harmadik, a végletekig könyörületes, mindent megbocsátani képes Isten képével szembesülhetünk, aki még az ellene törő, a megváltást visszautasító embernek is képes lehet elvenni a bűneit. A bizarr, kétségbeesett, dühöt, fenyegetést sugárzó sorok közül még mindig kiolvashatók a remény, a megváltás halvány lehetőségének foszlányai.

284 A versben az irónia alakzatáról, illetve a szöveg szemantikailag kifordított zsoldárként való olvasásáról bővebben lásd: Kiss Noémi, *Határhelyzetek. Paul Celan költészete és magyar recepciója*, Anonymus, Budapest, 2003, 179–185.

285 Vö. Simone WEIL, *Ami személyes, és ami szent*, ford. PILINSZKY János, Vigilia, Budapest, 1983, 129., 249., 273. Erre Eisemann György hívta fel a figyelmemet.

A *Tenebrae* Celan más verseihez hasonlóan a poliszémiák, jelentésjátékok költeménye, melyből párhuzamosan többféle, akár egymásnak ellentmondó istenkép is kiolvasható. Az ellentmondásokat, a költői térben hullámozó ellentétes jelentéstartalmakat a trauma, a történelem borzalmainak megtapasztalása szüli, mely után Isten és ember viszonya többé nem tisztázott, egyértelmű. A számos felkínált istenkép közül nekünk, olvasóknak kellene választanunk, azonban egyáltalán nem biztos, hogy e választás kötelező. Az egymásba játszó istenképek talán mind, együttesen is *igazak* lehetnek, amennyiben hagyjuk, hogy helyettünk maga a versszöveg szóljon hozzánk<sup>286</sup> a maga egészében, egyszerre több ellentmondásos, ám egymást kiegészítő lehetőséget közvetítve.

BOR MELLETT, PORBA VESZETTEN,  
mindkettő alján:

havon át nyargaltam, hallod,  
Istent sarkalltam tova – zengte a közelt,  
ez volt  
végső vágánk az ember-  
gátaikon keresztül.

Lapított mind, hogy  
hallott csak maga felett, és  
irkafirkált,  
puszta nyerítésünket  
mismásolták  
el képmutató nyelvükké.<sup>287</sup>

286 Vö. Hans-Georg GADAMER, *Szöveg és interpretáció* = *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Cserépfalvi, h. é. n.

287 A verset Marno János invenciózus, ám megítélésem szerint meglehetősen interpretatív, az eredetitől kisebb-nagyobb mértékben eltérő fordításában idézem. Az interpretációnál természetesen figyelembe veendő az idézett vers fordítás volta. Lásd: Paul

A *Niemandrose* kötet e verse szokatlan istenképet tár olvasója elé, mely első olvasásra akár istenkáromlásként is értelmezhető. A költői beszélő *bor mellett, elveszettségénél* (a német eredetiben *Bei Wein und Verlorenheit*, tehát nincs szó porba veszettségéről, mint Marno János interpretatív fordításában), *mindkettő lejtőjén/maradékánál* (az eredetiben *bei beider Neige*), havas tájon át *nyargal* (*reiten–ritt*), s amit, pontosabban *akit* megül, nem más, mint Isten. Isten az, akinek hátán végleg keresztülvágtat az *embergátaikon* (*Menschen-Hürden*). Az *embergáta* szóösszetétel talán az emberi világ és nyelv korlátaira, illetve magára az emberek tökéletlenségére, korlátoltságára utal. Isten olyan, mintegy a ló helyébe lépő, egy allegorikus ló alakját magára öltő entitás, aki a költői beszélőt keresztültrepti az emberi világ gátjain, eljuttatva valamiféle magasabb létállapotba.

A vers utolsó strófájában a lírai beszélő azt állítja, az emberek (ez az előző strófa visszautaló *sie*) mind *meglapultak*, mikor Isten (és a költő), e ló alakjában allegorizált transzcendens létező elvágatott felettük, még puszta nyerítését is lejegyezték, illetve *mismásolták* (*logen*) át *saját képmutató nyelvükké*. A német eredetiben a nyelv elé helyezett *bebildert* jelző persze nem egészen 'képmutatót' jelent, inkább 'megképzettet', 'képesítettet', ám mindenképp utal az emberek nyelvének képi, azaz utánzó, nem egészen eredeti jellegére. Isten és a költő nyelve a vers sugalmazása szerint közös, ők ketten egy nyelvet beszélnek, az emberek pedig még az állat alakjában megjelenő Isten állati hangként, *lónyerítésként* (*Gewieher*, mely egyébként pejoratív szóhasználatban nem csupán a ló nyerítését, de emberi vigyorgást, kacagást is jelent) megszólaló nyelvét is csak képmutató módon leutánozni képesek. A költő ezzel szemben látszólag kiválasztott, Istennel szinte egyenrangú személy, míg az emberek maguk alantas, képmutató, isteni kegyre méltatlan létezőkként kerülnek ábrázolásra. Isten a költővel együtt vágat, sőt

CELAN versei, ford. MARNO János, Enigma, Budapest, 1996, 97. A vers eredetileg az alábbi kötetben jelent meg: PAUL CELAN, *Niemandrose*, Fischer, Frankfurt am Main, 1963.

voltaképpen maga emeli emberfeletti magasságokba. Ezen elgondolás rokonítható a zsidó-keresztény kultúrkörben, főként az Ószövetségben a próféta elhívásának történeteivel, illetve azon romantikus elképzeléssel, mely szerint a költő vátesz, felettes tartalmak ismerője, aki a gyarló tömegek felett áll, ugyanakkor sorsközösséget is vállal velük. Az emberek pusztán képmutató módon utánozzák az isteni/költői nyelvet, a versből pedig nem tűnik ki egyértelműen, hogy Isten és/vagy a költő sorsközösséget vállalna velük. Sokkal inkább arról lehet szó, hogy Isten, mint egyfajta mennybe repítő ló, elragadja a költőt, hasonlóan Illés prófétához, akit szintén elragadt az Úr tüzes szekere, *s nem látott több halált*.<sup>288</sup>

A versben megjelenő Isten első olvasásra nem büntető vagy irgalmas, nem a Biblia tradicionális Istene, legalábbis nem derül ki egyértelműen az emberekhez – az átlagemberekhez való viszonya. Pusztán annyit tudunk meg, hogy a kiválasztottakat/prófétákat/költőket (?) magához emeli,<sup>289</sup> kiszakítva őket a gyarló és képmutató világból.

Az egész vágta hangsúlyozottan *bor mellett, az elveszettség állapotában, havas tájon* történik. A bor itt feltehetőleg a Messiás vérének tradicionális szimbóluma, mely az emberek bűneinek bocsánatára ontatott ki a keresztén. A havas táj képe utalhat a megtisztulásra, a megváltás lehetőségére, Isten pedig akkor avatkozik be és menti meg a költőt, amikor az már *bei Verlorenheit*, elveszésközelben van. Persze egyáltalán nem biztos, hogy a költő elragadtatását *test szerint*, azaz szó szerint kell értelmezni, mint Illés próféta ismert bibliai történetének esetében. Hiszen Isten és a költő *nyelve* az, amit az embergátak saját képmutató nyelvükké mismásolnak, tehát a költő isteni szintre emelkedése voltaképpen abban áll, hogy képes a nyelvet kivételes

288 2 Kir 2, 1–18.

289 Vö. Ady Endre: *Az Illés szekere*n című kötetének címadó versével, melynek sugalmazása szerint a költők Illés prófétához hasonlatosak: „Az Úr Illésként elviszi mind, / kiket nagyon sújt és szeret, / tüzes, gyors szíveket ad nekik, / ezek a tüzes szekerek.” A vers teljes szövegét többek között lásd: Ady Endre *összes versei*, I., Szépirodalmi, Budapest, 1972, 157.

módon használni, mintegy Isten nyelvét a sajátjává tenni. A költő abban hasonlatos Istenhez, hogy pusztán szavai által képes világokat, valóságokat teremteni, ezáltal pedig a többi ember számára felettes tartalmakat, igazságokat közvetíteni. Még ha az emberek száználmasan meg is kísérlék utánozni az isteni nyelvit, az e nyelvet valóban használni tudó költő talán akkor is *szolgálatot* lát el, hiszen amit nyelvhasználatával *közvetít*, azt nyilvánvalóan a többi ember felé közvetíti.

Isten ez esetben nem hiába emeli magához a költőt, részesíti saját nyelve használatának képességében. A kiváltság, kiválasztottság talán nem öncélú, hanem feladat, *szolgálat* társul hozzá. A versből kiolvasható istenkép ily módon mégiscsak egy irgalmas, az emberekkel törődő Isten képe, mely Isten azáltal könyörül meg a gyarló, arra talán érdemtelen emberen is, hogy prófétákat / költőket, pásztorokat (?) választ ki közülük az emberiség szellemi-eszmei értelemben vett szolgálatára, hogy a helyes útra tereljék az isteni nyelvet tökéletlenségükből fakadóan csak mismásolni képes embereket. Az istenkeresés felől olvasva talán a vizsgált Celan-vers is, a költő kiválasztottsága és a tömegektől való látszólagos elhatárolódása mellett, képes lehet egyfajta irgalmas, az emberrel mindennek ellenére törődő Isten képét közvetíteni az olvasó felé. Amennyiben pedig feltételezzük, hogy Isten még Paul Celan korában, az addig átélhetetlennek hitt történelmi katasztrófák átélése után is képes lehet valamilyen formában megjelenni és jelen lenni, akkor talán még a legszörnyűbb időkben és világokban is maradhat némi remény a megváltásra.

### Zsoltár

Senki sem gyúr újra földből, agyagból,  
senki porunkat fel nem igézi.  
Senki.

Dicsértessél, ó Senki.  
Kedvedre vágyunk  
virulni.  
Szemben  
veled.

Semmi  
voltunk, vagyunk,  
maradunk, virulva:  
semmi-, senki-  
virága.

Bibénk  
lélekvilágos,  
porzóink égkopárok,  
pártánk piros  
a tüske, ó, a tüske  
közt énekelt  
bíborigénktől.<sup>290</sup>

A *Niemandrose* kötet e verse Isten nevét a *Senki* (*Niemand*) névmással helyettesíti be, így a *Tenebrae* című vershez hasonlóan értelmezhető egyfajta negatív, önmagából kifordított zoltárként. Celan beszélője rögtön a szöveg első mondatában, mintegy tételként mondja ki, hogy az embereket *senki nem gyúrja újra*, porukat senki nem éleszti fel. Ezáltal a mondat által a test szerinti feltámadás kerül kizárásra, megtagadásra, az állításban pedig erős ironikus jelleg tételvezhető fel, mely mintha az eredeti bibliai zoltárok kigúnyolására is irányulna.

290 A vers eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben. A verset Lator László fordításában idéztem. Lásd: CELAN, *Halálfüge*, 62. A vers eredetileg az alábbi kötetben jelent meg: CELAN, *Die Niemandrose*.

A következőkben a *Dicsértessél, ó Isten* helyett *Dicsértessél, ó Senki* hangzik el, a vers tehát az isten hiányának médiumaként szólal meg.<sup>291</sup> A *senki* olyan névmás, mely paradox módon nem rendelkezik referenciával, csupán valakinek a hiányát, távollétét képes jelölni. Csupán nyelvi formával létezik, a szóalak mögött azonban nincs valóságreferencia, pontosabban a referencia egyenlő azzal, *aki* nincs ott a lét adott pontján, ahol valakinek lennie kéne. Isten helyett a dicséret is e *senkit*, ezt a referencia-hiányt illeti, ez pedig a *zoltár* (*Psalm*) tradicionálisan szakrális szövegét is új, addig ismeretlen összefüggésbe helyezi. A vizsgált vers a *Tenebrae*hez hasonlóan olvasható egyfajta ellen-zoltárként, az ellen-zoltár azonban itt nem egészen az eredeti jelentés-összefüggések átrendeződéséről, Isten és ember viszonyának blaszfémia-szerű megfordításáról, sokkal inkább e viszony *megszűnéséről* van szó, hiszen Isten helyébe egy üres referenciával rendelkező névmás, egy pusztá hiány lép.<sup>292</sup> E kontextusban talán felesleges is volna bármilyen viszonyt is tételezni Isten és ember között, hiszen amihez az ember viszonyulni tud, az a szöveg sugalmazása alapján csupán az Isten hiánya, azaz a *senki*.

A vers a *Tenebrae*hez hasonló módon többes szám első személyben megszólaló beszélői (általánosságban az ember?) önmagukat virágként metaforizálva, ugyancsak meglehetősen ironikus hangnemben jelzik azon szándékukat, mely szerint a *senki* kedvére kívánnak virulni, ugyanakkor *szemben vele*. (A német eredetiben az *entgegen* prepozíció egyaránt jelentheti, hogy *valami-vel szemben* a szó konkrét, fizikális értelmében, ugyanakkor jelentheti azt is, hogy *valami ellen/ellenében*, tehát használható metaforikus értelemben is.)

291 Hölderlinnél, akit Celan köztudottan elődjének vallott, s akinek himnuszaihoz hasonló himnikus költészetet többek között éppen a *Die Niemandrose* kötetben próbált meg létrehozni, a vers, főként a költő kései versei az isten(ek) hiányának médiumaként szólnak meg. Vö. KOCZISZKY Éva, *Hölderlin. Költészet a sötét Nap fényénél*, Századvég, Budapest, 1994, 253–257.

292 John Felstiner veti fel annak lehetőségét, hogy a *Zoltár* című versben a *Niemand* névmás nem Isten hiányára, nem-létére, pusztán megnevezhetetlenségére utal a zsidó miszticizmus elképzeléseihez hasonlóan, ám attól, hogy Isten nem nevezhető valódi nevének, még nagyon is létezhet. Lásd: FELSTINER, *I. m.*, 168.

A megszólaló embercsoport végül kijelenti magáról, hogy *semmi voltak, s azok is maradnak, semmi-, senki virága*. A német eredetiben itt *die Nichts-, die Niemandrose* áll, vagyis *a semmi-, senkirózsája*, mely kifejezés egyben a verset tartalmazó kötet címadó verse is. A rózsza, az egyedül hagyott, semmihez és senkihez nem tartozó rózsza motívuma egyértelmű utalás Rilke sírfeliratára.<sup>293</sup> Különös módon azáltal, hogy az ember Istenhez hasonlóan önmagát is *semminek, senkinek* aposztrofálja, voltaképpen a saját létezéséről, az önmagát megnevező szó referenciájáról mond le, tehát valamilyen módon maga is hiánnyá, pusztá úrré válik, különös módon e semmivé válás pedig önkéntes, mintegy az ember önmaga semmivé, senkivé nyilvánítása. Itt azonban, mivel a költői beszélő végül is pontosít, mely szerint *semmi, senki virága* (pontosabban rózsája), különös módon a beszélőt megnevező szó mégis bír valamiféle referenciával. E semmivé válás talán nem teljes, nem a szó fizikális értelmében vett megsemmisülés, pusztán az egyedüllétre, a magára hagyottságra utal. A magára hagyott rózsza motívuma az embert különösen tiszta, talán büntelen létezőként kívánja ábrázolni, hiszen a rózsza tradicionálisan az érzelmek, a szeretet/szerelem, a tisztaság szimbóluma. Egy magára maradt rózsza, mely nem tartozik senkihez, semmihez, ezáltal szinte saját létezése sincs, különösen törekeny, elesett, talán ártatlan létező. Alkalmazható lenne azon olvasat, miként a *Tenebrae* című vers egyik lehetséges értelmezése esetében, a szöveg minden ironikussága ellenére, mely szerint Isten magára hagyta az embert, az ember pedig voltaképp ártatlan elszenvedője valamely katasztrófának, ha nem is konkrét isteni büntetésnek? Szólhat-e a vers az Isten hiányának médiumaként, mely hiány annyira metsző és elviselhetetlen az ember számára, hogy végső kétségbeesésében az iróniához, a gúnyhoz, majdhogynem a blaszfémiahoz fordul?<sup>294</sup> Talán itt is arról lehet szó,

293 A Rilke sírján szereplő rövid vers Nemes-Nagy Ágnes fordításában: „Rózsza, te tiszta ellentmondás, gyönyörűség, / annyi temérdek pillá alatt / senki sem alszik”. A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért: „Rose oh reiner Widerspruch, Lust / nimandes Schlaf zu sein unter soviel / Liedern.”

294 Vö. Jézus Krisztus utolsó szavaival a kereszten az Újszövetség szerint: „Eli, Eli, lama sabaktáni?” – „Én Istenem, Én Istenem, miért hagyta el engem?” Lásd Máté 27.; Márk 15.

hogy Isten, látszólag indokolatlanul, elhagyta az embert, az őt megnevező szó helyére pedig az emberi nyelvben a valós referencia nélküli *senki* névmás lépett.

A vers utolsó szakaszában folytatódik a virágmetaforika. Az embercsoportot megtestesítő virág bibéje *lélekvilágos* (*seelenhell*), míg porzói *égekparak* (*himmelwüst*), a kettő pedig nyilvánvalóan ellentétbe állítható egymással, már csak azért is, mert a bibe a beporzással szaporodó növényeknél a hím-, míg a porzó a női ivarszervnek felel meg, így egy ősi dichotómia, a férfi–női princípium ellentéte is kiolvasható e sorokból. A *seelenhell* melléknév megítélésem szerint pozitív konnotációkat hordoz, hiszen az emberi lélek világosságára, tisztaságára utalhat. A *himmelwüst* ezzel szemben inkább negatív konnotációk hordozója, hiszen az égbolt (a németben a *Himmel* főnév a mennyországot is jelenti) kopárságára, kihaltságára utal, tehát ismét lehet az Isten hiányának kifejezője. Az önmagát virágként metaforizáló embercsoport *pártája* (az eredetiben *Krone*, tehát inkább *korona*) vörös, mégpedig a *tüske* (*Dorn*) közt elénekelt *bíborigétől* (*Purpurwort*, tehát az eredetiben inkább *bíbor*szó). A *Krone* ('korona') és a *Dorn* ('tüske', 'tövis') főnevek egymás mellé helyezéséből hozható létre a *Dornenkrone* ('töviskorona') összetétel,<sup>295</sup> mely a Biblia szerint Krisztus, a megváltó kigúnyolásának kelléke volt a kereszthalál előtt. A két szó implicit játékba hozása által a vers utalást tesz az Újszövetségre is, ám érdekes módon a *Krone* ('párta', 'korona') itt a virágként metaforizált embercsoport tulajdona. Így a vers költői beszélői önmagukat áttételesen Jézus Krisztussal is azonosítják, ám mivel a vers meglehetősen ironikusan szólítja meg az Isten helyébe állított *senkit*, elképzelhető, hogy e Krisztusként való önazonosítás sem más, csupán a kétség, az egyedüllét szülte ironikus blaszfémia kelléke. Az emberek nevében megszólaló beszélők talán arra utalnak, hogy ők is szenvedtek annyit, mint Krisztus a kereszten, Isten őket is elhagyta, ám míg

295 Az Újszövetség négy evangéliumából három is utal rá, hogy a kereszttét a vesztőhelyre cipelő Krisztusnak a római katonának, mintegy a gúny jeleként, hiszen magát a zsidók királyaként aposztrofálta, tövisből készült koronát helyeztek a fejére. Lásd Máté 27, 29.; Márk 15, 17.; János 19, 2.

Krisztus szenvedése küldetés volt, s célja az emberek bűneinek elvétele, addig az emberi szenvedés indokolatlan, melynek nincs valamiféle végcélja. E szenvedést Celan esetében nyilván megtestesítheti a holokauszt, a negatív zsoltár pedig lehet ebből kifolyólagos, kétségbeesetten ironikus utalás Isten hiányára/távollétére, ám ha jobban belegondolunk, voltaképp az emberiség egész történelmét értelmezhetjük a háborúk és a szenvedések narratívájaként, a második világháború pedig lehet e szenvedéstörténet legutóbbi állomása, melyet az embernek még nem sikerült feldolgoznia.

A vers persze hangsúlyozottan az ember nézőpontjából szólal meg, így elképzelhető, hogy pusztán az ember az, aki Isten távollétét, hiányát feltételezi. A vers többes szám első személyben megszólaló beszélőjét talán nem kell mindentudónak feltételeznünk, ebben az esetben viszont egyáltalán nem biztos, hogy Isten valóban *elhagyta, magára hagyta* az embert, még akkor sem, ha az ember maga így érzi, s a versen mint médiumon keresztül ezen érzésének hangot is ad. Amennyiben a versben megszólaló beszélői a *Krone* és a *Dorn* szavak játékba hozása által áttételesen Krisztushoz hasonlatosnak nyilvánítják magukat<sup>296</sup>, úgy nagy valószínűséggel elfogadják a megváltó kereszthalálát is, mint megtörtént eseményt. Elfogadják, legfeljebb nem *hisznek* benne, hogy Isten és a megváltás lehetősége az átért szenvedések ellenére is létezhet, ám a zsidó és a keresztény vallás Istene a hagyomány szerint az ember hitétől függetlenül is létezik. A *Zsoltár* lehet az emberi szkepticizmus, az istenhiány verse, mely szkepticizmus és hiány ironikus és önironikus blaszfémiát, Isten és ember egyaránt senkinek való aposztrofálását szüli, Isten azonban ettől függetlenül, ezen felül ugyanúgy *létezhet*. Celan versének egy lehetséges olvasata talán arra is rámutathat, hogy az ember balga módon csak azt fogadja el létezőnek, amit

296 Vö. John Felstiner *Tenebrae*-olvasatával, ahol a szerző a *Tenebrae* című vers „egymásba marva, mintha mindönk teste a te tested volna, Uram.” sorai kapcsán jegyzi meg, hogy az egymásba marás (*ineinander verklallen*) gesztusa által a megszólaló embercsoport áttételesen a megfeszített Krisztushoz hasonlítja magát, hiszen mintha mindegyikük teste az Úr teste volna. Lásd: FELSTINER, *I. m.*, 103.

*lát, megtapasztal*, s ha egy adott helyzetben nem érzi, nem tapasztalja Isten (jelen)létét, úgy máris a hiányát érzi, létezésének megszűntét tételezi fel. Isten attól függetlenül, hogy az embernek bizonyos helyzetekben nehéz lehet vele kapcsolatot teremteni, még igenis létezhet, létezése pedig minden szkepticizmus ellenére magában foglalja a megváltás lehetőségét is. A *Zsoltár* talán csak a pillanatnyi, trauma szülte szkepticizmus verse, melyen túl még mindig ott élhet a remény, hogy Isten valamilyen formában megkönyörül az emberen.

EGYSZER

hallottam őt,  
a világot mosta,  
láthatatlanul, egész éjjel,  
valósan.

Egy és végtelen  
megsemmisülve  
énné lettek.  
Fény volt. (Meg)menekülés.<sup>297</sup>

A fenti kései Celan-vers az *Atemwende* (*Lélegzetváltás*) című kötet utolsó darabja, tulajdonképpen a költő utolsó szavainak egyike.<sup>298</sup> Meglehetősen kézenfekvőnek hathat, hogy a szövegben megjelenő *ő (er)* nem másra, mint

297 A verset saját fordításomban közlöm. A vers eredeti német szövegét lásd a függékben. A fordítás egy valamivel kevésbé pontos változatát lásd: Paul CELAN, *Lélegzetváltások. Darabok Paul Celan kései költészetéből*, ford. KÁNTÁS Balázs, Napkút, Budapest, 2009. A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Atemwende*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1967.

298 Vö. BARTÓK, *I. m.*, 131–133.



magára Istenre utal.<sup>299</sup> A költői beszélő egy Istennel való találkozást beszél el, ám e találkozás nem teljesen személyes, hiszen a költő csupán *hallotta* Istent, amint mosta a világot, ám e gesztus hangsúlyozottan egy egész éjen át (*nachtlang*) tartott, illetve mindenképp *valós* (*wirklich*) volt. A világ megmosásának gesztusa nyilvánvalóan nem más, mint a világ bűnöktől való megtisztítása, az emberek bűneinek elvétele, tehát lényegében a *megváltás*.

A verset tovább olvasva furcsa képbe ütközünk: egy és a végtelen *megsemmisültek*, majd *énné lettek* (*ichen–ichten*). Celan e furcsa neologizmusa, a német eredetiben *ichten* ige feltehetőleg arra utal, hogy az egy(es) (*Eins*) és a végtelen (*Unendlich*) megsemmisülésük révén benne, a költőben váltak eggyé, tehát a megsemmisülés voltaképpen nem teljes megsemmisülés, inkább valamiféle átlényegülés, transzfiguráció. A költői beszélő talán itt is a kiválasztott szerepében tűnik fel, hiszen ő az, aki birtokába kerül egynek és a végtelennek, *akivé* ez a bizonyos egy és végtelen *átsemmisülnek*. A vers záró képe csupán annyi, hogy a költői beszélő *fényt* látott, majd (*megmenekülést*). Az eredeti német szövegben olvasható *Rettung* főnév nem egészen azonos a bibliai értelemben vett megváltással (*Erlösung*), azonban mindenképp rokon értelmű vele, a *retten* ('megmenteni') igéből képzett főnév szótári alakja szerint 'menekülést', 'szabadulást', 'segítséget', 'mentséget' jelent, e megmenekülés, megmentés pedig minden valószínűség szerint ok-okozati összefüggésben áll azzal, hogy Isten *mosta a világot*, azaz elvette bűneit.

Habár a fordításban nyilván nehezen érzékelhető, a német szövegben a *vernichten–ichten–Licht* szavak *ich* hangsora félreismerhetetlenül egybe-cseng, utalva az *ich* (*én*) névmásra is, melynek pusztá kimondása által Isten

299 Ugyancsak Bartók Imre hívja fel rá a figyelmet Celan-tanulmánykötetében, hogy többek között Martin Buber és Rosenzweig Bibliafordításában az Úr (*Herr*) megnevezés helyett az Ő (*Er*) névmás áll, mely képes személyes jelleget kölcsönözni a megnevezettnek anélkül, hogy néven nevezné. Ehhez kapcsolódhat még az a köztudomású tény, mely szerint a zsidó vallásban Isten neve titkos, néven nevezni nem lehet, a *Jahve* és egyéb elnevezések pedig csak pótolnak bizonyos tabuként számon tartott, „valódi” megnevezéseket.

önmagát nyilatkoztatja ki. E szavak játékba hozása által Celan egy kissé mintha a német nyelvet a héberhez igyekezne közelíteni, melyben a szavak tövét mássalhangzók alkotják, s a némethez hasonlóan flektáló nyelv, szóképzési rendszere valamennyire hasonló.<sup>300</sup> A héber a Tóra, a zsidó vallás szent könyvének nyelve, mely a keresztény Bibliának is részét képezi. A Tóra nyelve Isten kiválasztott népének nyelve, így e tradíció nyomán talán közelebb áll Isten nyelvéhez, mint más emberi nyelvek. A (német) költői nyelv a Biblia egyik szent nyelvéhez hasonlóvá tétele talán törekvés a költő nyelvének az isteni nyelvhez hasonlóvá tételére, vagy akár a vele való egy szintre emelésére. Amennyiben a korábbi versek elemzése kapcsán elfogadjuk, hogy a költő kiválasztott, akinek kiválasztottsága abban áll, hogy Istenhez hasonlatos módon képes használni a nyelvet, úgy talán e hasonlóság állhat abban is, hogy a költői nyelv valamelyik szentnek nyilvánított, tehát az isteni nyelvhez hasonló emberi nyelv felé (is) tendál. Amennyiben a héber nyelv alkalmas volt kinyilatkoztatások közlésére – a tízparancsolat kőtáblái a Tóra szerint héberül íródtak –, úgy erre talán a hozzá valamilyen módon hasonló (német) költői nyelv is alkalmas lehet.

A vers kapcsán felvetődhet a kérdés, miért szólal meg narratívaként, miért beszéli el múlt időben az eseményeket? Hiszen ha a világ *megmosatott*, bűnei elvették, isteni fény gyúlt, az emberek pedig megszabadultak/megmenekültek, akkor mindennek a végítélet után kellett történnie, olyankor, amikor az idő dimenziója már megszűntnek tekinthető.<sup>301</sup> E

300 Többek közt Pető Zsolt hívja fel a figyelmet a fenti vers kapcsán arra, hogy Paul Celantól zsidó identitásából kifolyólag nem idegen a német nyelvű versekben a héberhez hasonló szóképzések létrehozásának kísérlete, saját költő nyelvének a héber nyelv képére való formálása. Vö. PETŐ Zsolt, *A celani fuga. Az örvény esztétikumának megközelíthetősége Paul Celan költészetében*, Gond 1999/18–19., 71.

301 Bartók Imre az, aki a kérdést felveti, s véleménye szerint a végítélet után elhangzó szavak logikus magyarázata az lehet, hogy a költői (el)beszélő nem mást, mint egy álmot beszél el, mely álomban hallotta Istent, és látta a megváltás utáni létállapot képeit. BARTÓK, I. m., 133.

tapasztalat nyilván nem lehet(ett) a szó tradicionális értelmében véve *valós*, s talán még a vers költői világában sem más, mint valamiféle költői álom/látomás szüleménye. Az álom azonban ennek ellenére lehet a maga módján *valós* (*wirklich*) tapasztalat, főleg akkor, ha az adott álom isteni sugallatra történik.

A szövegből kiolvasható istenkép egy olyan Isten képe, aki talán ál-mot bocsát a költőre, s ebben az álomban láttatja vele azt a jövőbeli, utópisztikus állapotot, amikor a János jelenéseiben vázolt végítélet után kigyúl a fény, a világ *megmosatik* bűneitől, felgyúl az isteni fény, és az emberek számára lehetségessé válik az addigi vétkeiktől való megszabadulás (*Rettung*), tehát lényegében végbe megy a megváltás. Habár a költő mindezt elbeszéli olvasóinak, mint valamiféle múltban megélt tapasztalatot, nem elképzelhetetlen, hogy mindez egyfajta jövőre vonatkozó látomás volt. Isten volt az, aki mindezt megmutatta neki, láthatóvá tette számára, a vers, mint kinyilatkoztatás által pedig talán a többi ember számára is. Múlt és jövő megkülönböztetése talán azért sem feltétlenül szükségszerű, mert a zsidó-keresztény kultúrkör Istene számára az idő múlt–jelen–jövő trichotómiája *nem-létezik*. Az idő linearitása, a múltból a jövő felé tartás feltételezése emberi kategória, Isten számára azonban minden kor, minden időpillanat egyformán jelenvaló.<sup>302</sup> Isten azonban, miként a fenti vers sugalmazza, jelenvalóvá teszi az emberi kategóriák szerint a jövőhöz tartozó megváltás képeit az ember, a költő számára, ezáltal pedig közvetve ugyan, de szinte biztosan mondja ki, hogy a megváltás igenis *lehetséges*. Lehetséges, a történelem minden gyászos eseménye ellenére, tehát a vizsgált versből, még ha áttételesen is, de talán egy könnyőrekes, krízishelyzetekben is valamiként az ember segítségére siető Isten képe bontakozik ki.

302 Vö. Augustinus *AURELIUS vallomásai*, XI. könyv, ford. VASS József. A vonatkozó részeket lásd online: <http://mek.oszk.hu/04100/04187/04187.htm#188>

A BORT KÉT POHÁRBÓL iszom  
és töröm a  
Királycezúrárt  
mint Amaz  
Pindaroszt.

Isten mint a kis igazak  
egyike leadja a  
hangvillát,

a szerencsedobból kihull  
lyukas érménk.<sup>303</sup>

E kései Celan-vers ismét a borivás képével indul – a bor köztudottan Krisztus vérének szimbóluma, a borivás pedig voltaképpen a megváltásból való részesülés szakrális gesztusa. A lírai beszélő *két pohárból* (*aus zwei Gläsern*) issza a bort, tehát duplán, két ember helyett is részesül a megváltó a világ bűneinek bocsánatára kiontott véréből.

Celan beszélője *úgy metszi el a Királycezúrárt, mint Amaz (Jener) Pindaroszt*. Az *Amaz* névmás egyértelmű utalás Hölderlinre, a romantikus költőre, aki köztudottan nagy hatást gyakorolt Celan költészetére is.<sup>304</sup> A jelen költői beszélője minden bizonnyal elődje, Hölderlin helyett is issza a bort, mintegy utólagos megváltásban részesítve az élete nagy részét elborult elmével leélt, egyfajta földi kárhozatra ítélt romantikus költőt.<sup>305</sup> Isten mintha felha-

303 A verset Marno János fordításában idézem. Lásd: CELAN *versei*, 177. A vers eredetileg az alábbi (posztumusz) kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Zeitgehöft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1976.

304 Celan és Hölderlin intertextuális kapcsolatairól lásd bővebben: Otto PÖGGELER, *Az álom az álomról*, ford. SCHEIN Gábor, Enigma 1994/3.

305 Hölderlin poétikája és az örület kapcsolatát illetően lásd többek között: KOCZISZKY, I. m., 217–257.

talmazná a költői beszélőt, hogy elődjét utólag megváltsa, feloldozza, egyrészt azért, hogy helyette iszik a megváltó véreből, másrészt a *Királycezára* (*Königsäsur*) hozzá hasonló elmetszésével tisztelet előtt, folytatva az általa teremtett irodalmi hagyományt.<sup>306</sup>

Isten a következő strófában személyesen is megjelenik, mégpedig *a kis igazak egyikeként* (*als einer der kleinen Gerechten*), tehát feltehetőleg az igaz emberek egyikének alakjában, s *leadja hangvilláját*. A hangvilla (*Stimmungabel*) olyan zenei eszköz, mely egy dal eléneklése előtt megadja a kórusnak a kezdő szólamot. Isten itt azonban *lemond* arról, hogy *ő maga* adjon meg bármiféle kezdőszólamot, e jogot inkább átruházza a költőre. A jelen versben is megjelenik a költő mint próféta, Isten által kiválasztott ember koncepciója, mely kiválasztottság mind Hölderlinre, mind Celan beszélőjére igaz lehet. Talán kissé szerénytelen gesztus a költő részéről önmagát Isten kiválasztott emberének titulálni, ugyanakkor e kiválasztottság nem öncélúan, hanem *szolgálatra* történik, és az európai irodalomban a költői kiválasztottság képzetének nagy hagyománya van.

Az utolsó strófa enigmatikus képet tár elénk – miután Isten átadta hangvilláját, a szerencsedobból kihullik egy érme. De kié is voltaképpen ez az érme, kire utal itt a többes szám első személy? Talán Celan költői beszélőjére és a megidézett költőelődre, Hölderlinre vonatkozik? Más referencia ebben az esetben talán nem is valószínű. A Marno János fordításában szerencsedobnak fordított *Lostrommel* a nyertes kisorsolására szolgáló eszköz, melyből véletlenszerűen húznak ki egy nevet vagy számot. A belőle kihulló érme ugyancsak utalhat a kiválasztottságra, hiszen ezáltal a költő voltaképpen *kisorsoltatik*.

A versből kiolvasható istenkép megint csak egy olyan Istent prezentál nekünk, aki kegyben részesíti, kiválasztja és elhívja a költőket, szinte a saját szintjére emelve, hiszen hangvilláját, a kezdőhang megadásának jogát (a saját

306 Felstiner felveti a két pohár motívumának számos más értelmezési lehetőségét is. Lásd: FELSTINER, I. m., 277.

nyelvét?) adományozza neki. Az az Isten, aki az emberek számára vezetőt, szellemi értelemben vett pásztort, afféle kisebb megváltót választ, nyilvánvalóan irgalmas Isten, aki felkínálja az embernek a megváltás lehetőségét.

Klasszikus elképzelés, hogy a művész feladata voltaképpen nem más, mint hogy művészete által irányt mutasson a többi embernek, kinyilvánítsa számukra Isten akaratát, közelebb juttassa őket a transzcendenshez. A költőket kiválasztó, szinte saját szintjére emelő Isten képe sokban rokonítható az Újszövetség istenképével, a fenti vers alapján tehát talán nem túl merész dolog azt állítani, hogy a celani poétika minden általa sejtetett borzalom és a benne fellelhető folyamatos kétkedés ellenére nem veti el a megváltás lehetőségét.

Többek között a művészet, a költészet (Isten nyelvének használata?) az, mely az esztétikai tapasztalat révén a megváltáshoz hasonló élményt kínálhat, mintegy közelebb juttatva az embert a valódi megváltás lehetőségéhez. A költő mint Isten által kiválasztott, rendkívüli képességekkel megáldott ember szimbolikusan a megváltó szerepét ölti magára, aki a nyelv különleges használata révén még *komor ég alatt*,<sup>307</sup> történelmi borzalmak idején is képes lehet értékeket képviselni, ezáltal pedig reményt kínálni a megváltásra. Isten tehát még a nagy krízisek idején sem hagyja teljesen magára az embert, hiszen – többek között a művészen keresztül – még ilyenkor is felkínálja a reményt, a lehetőséget a megváltás elnyerésére.

Végezetül talán jól példázhatja a versben körülírt Isten könyörületességét az is, hogy a *kis igazak egyikének* alakjában, tehát emberalakban jelenik meg az ember számára, leereszkedve az ember szintjére, miként Jézus emberré vált a kereszten. Emellett érdekes értelmezési lehetőség, hogy Isten Hölderlin versbeli alteregójának – még ha csak a költői beszélő olvasatában, a költői képzelet szüleményeként is – utólagos megváltást kínál. A bűnöktől való megszabadulás, a megváltás tehát még jóval a halál után is lehetségesnek bizonyulhat, s ha nem is megy végbe azonnal, az ember életében vagy

307 Vö. BACSÓ Béla, *A szó árnyéka. Paul Celan költészetéről*, Jelenkor, Pécs, 1996, 5–13.

annak végén, a reményen, a lehetőségen keresztül Isten erőt adhat az embernek, hogy végül elérje. A remény talán ahhoz is erőt adhat, hogy az ember ne csak a jövőben érje el a megváltást, de – adott esetben borzalmas, szégyenteljes – történelmi múltját is képes legyen feldolgozni és megérteni.<sup>308</sup> A megváltás az emberi bűnök Isten általi megbocsátásán alapul, a megbocsátásnak pedig talán előfeltétele, hogy az ember előbb *megértse*, majd *megbánja* tulajdon bűneit. Celan költészetének esetében ez a mintegy új eredendő bűn nyilván a második világháború és a holokauszt tragédiája, melynek folyamán embertömegek váltak embertömegek gyilkosaivá. E bűn nem csupán egyének bűne, hanem talán az egész emberiség kollektív vétke. Mint ahogyan a zsidó-keresztény kultúrkörben a megváltás sem csupán az egyes embernek szól, hanem az egész emberiség kollektív lehetősége. A Celan költészete alapján körvonalazható Isten, mivel talán a végletekig könyörületes, mindannyiunknak kínálja a megváltás, a feloldozás lehetőségét, csupán rajtunk múlik, élünk-e a lehetőséggel.

## Összefoglalás

A vizsgált, mindössze öt vers alapján talán láthatóvá válik, Paul Celan költészetének Istenről alkotott képe mennyire összetett, ellentmondásoktól korántsem mentes istenkép. Ugyan a fenti néhány verset a teljesség igénye nélkül, afféle keresztmetszetként értelmeztük, mégis úgy vélem, képesek reprezentatív képet festeni arról, milyen lehet a világháborúhoz hasonló történelmi traumák után Isten és ember viszonya, illetve valamilyen választ adni a kérdésre, létezhet-e még valamilyen formában a megváltás lehetősége.

308 Nemcsak a dicsőleges hagyományt kell sajátunkként elfogadnunk és megértenünk, hanem a szégyenteljeset is. Paul Celan lírája és a Holokauszt kapcsán erre Kulcsár Szabó Ernő hívta fel a figyelmet, aki ezen álláspontját több, az ELTE BTK-n elhangzott előadásában is hangsúlyozta.

Az ember, s mondhatjuk ezt talán a *Tenebrae* és a *Zsoltár* című versek alapján, bizonyos traumák után úgy érezheti, Isten indokolatlanul büntette meg és/vagy hagyta el, ezért előbb szinte blaszfémikus számonkérést intéz felé (*Tenebrae*), majd egyenesen a hiányát, létezésének megszűnését tételezi fel (*Zsoltár*).

Ám attól függetlenül, hogy az ember saját sérelmeiért felelőssé téve Istent elfordul tőle, ezáltal pedig lemond a megváltásról, még nem biztos, hogy igaza van. Isten, aki talán minden emberi bűn ellenére könyörületes marad, olykor kiválaszt embereket, hogy vezessék, figyelmeztessék a többieket – a *költők* a prófétákhoz hasonló módon birtokában vannak a képességnek, hogy Isten akaratát közvetítsék embertársaik felé, a nyelv különleges használatán keresztül, s e különleges nyelvhasználat segítségével életben tartsák a megváltás reményét, miként arról a *Bei Wein und Verlorenheit*, az *Einmal*, vagy az *Ich trink Wein* kezdetű versek is tanúskodhatnak. A *bor* két vizsgált versben is visszatérő motívuma, azaz az emberi bűnök bocsánatára kiontott vér metonimikus kapcsolatban áll magával az Úrral, a belőle való ivás szakrális cselekedete pedig voltaképpen maga is a megváltásban való részesülés. A megváltásból való részesülés szakrális aktusa ellentéte annak a blaszfémikus vérivásnak, mely a *Tenebrae* kifordított zsoltárszövegében történik, ám a *Tenebrae*nél időben későbbi versek alapján úgy tűnhet, a celani költészet még ezek után, a holokauszthoz hasonló emberi bűnöket követően is egy könyörületes, krízishelyzetben valamilyen módon az ember segítségére siető Istent tételez fel.

Az *Einmal* kezdetű vers költői látomás a *megváltás utánról*, míg az ezt követően vizsgált, csupán Celan halála után publikált *Ich trink Wein* a költő Isten általi elhívásának verse, melyben a beszélő talán még arra is felhatalmazást nyer, hogy utólagos megváltásban részesítse eredetileg földi kárhozatban, elborult elmével meghalt elődje, Hölderlin versbeli alteregóját. A költő amellet, hogy Isten kiválasztott embere, aki a többi ember szolgálatára jelöltetik ki, talán a kultúra védelmezőjeként is megjelenik, hiszen az által váltja meg elődjét, hogy folytatja az általa elkezdett hagyományt.

Összességében talán a mindössze öt vizsgált vers alapján is elmondható, hogy Paul Celan költészetéből óriási szkepszis olvasható ki, ami Isten jóságát, egyáltalán létezését, illetve a megváltás lehetőségét illeti. A vers először a szemantikailag önmagából kifordított zsoltár formájában fordul Isten ellen, a blaszfémia határait feszegetve, majd egyenesen elvesz belőle maga az istenhitt is, és az Isten hiányának médiumaként szólal meg. Ám ezzel párhuzamosan ott van a remény, a megváltás lehetőségébe vetett latens hit is, hiszen Isten lépten-nyomon visszatér a komor égbolt alatt, történelmi katasztrófák után, eszmetörténeti válság közepette megszólaló versekbe, s voltaképp prófétaként *elhívja* a költőt, hogy szavaival, a művészet erejével adja vissza a reményt az emberiségnek, védelmezve azt, ami veszélybe került – a kultúrát és a viszonylagossá degradálódott, megkérdőjeleződni látszó értékeket.

A holokauszt katasztrófája után szinte semmi nem maradt az ember számára, csupán a nyelv.<sup>309</sup> A nyelv, mely az embert talán még az embertelenség állapotába jutva, s onnét visszatérve is *emberré teszi*. A nyelv olyan eszköz, melynek segítségével világok építhetőek, s világok rombolhatóak le. A költői nyelvre, mely talán Isten nyelvéhez is hasonlatos, ez halmozottan igaz lehet. A költői nyelv által kifejezett felettes igazság, illetve az általa okozott esztétikai tapasztalat a költőt a pillanatnyi megváltó szintjére emelheti, a költői megnyilatkozás pedig, mint részben Istentől való, Isten akaratát is tartalmazó nyelvi egység az általa ébren tartott remény által a megváltás előszobája lehet. A költészet ezzel együtt önmegértésen keresztüli létmegértést is kínálhat, ezáltal pedig az ember képes lehet megérteni saját múltbeli vétkeit, majd megbánni azokat. A vétek megértése előfeltétele a megbánásnak, a megbánás pedig a zsidó-keresztény kultúrkörben előfeltétele a *megváltásnak*. Amennyiben a művészet által képesek lehetünk sajátunkként elfogadni nemcsak a dicső, hanem a szégyenteljes hagyományt is, azt egyszerre tudatosítva és a jövőre nézve tőle el is különböztetve magunkat közelebb kerülhetünk magához a megváltáshoz is.

309 Vö. Celan brémai beszédével. Lásd többek között: Paul CELAN, *Speech on the Occasion of Receiving the Literature Prize of the Free Hanseatic City of Bremen* = Uő., *Collected Prose*, Routledge, New York, 2003, 33–35.

Paul Celan istenkereső költészetének darabjai talán éppen azt mondják nekünk, hogy az előlünk látszólag elrejtőző, minket ok nélkül magunkra hagyó Istent akkor lehetjük meg, ha előtte megtaláljuk elveszttnek hitt önmagunkat, emberségünket is. A művészet, mint isteni segítség, hozzásegíthet az elfeledett értékek újrafelfedezéséhez, s megtaníthat, hogyan forduljunk reménytelennek látszó időkben mégis a remény felé. Az ember önnön múltbeli vétkeinek megértése, majd megbánása, illetve ezáltal saját létezésének teljesebb megértése révén eljuthat a jövő lehetőségeiben való reménykedés állapotába. A jövőben való reménykedés állapotától pedig már csupán egy lépés a megváltás lehetőségének elfogadása, mely lehetőség talán akkor is adott, ha határtalan szkepszisünk közepette látszólag már lemondani kényszerültünk róla.

## Függelék

Az elemzett versek eredeti német szövege

### 1

#### *Tenebrae*

Nah sind wir Herr,  
nahe und greifbar.

Gegriffen schon, Herr,  
ineinander verkrallt, als wär  
der Leib eines jeden von uns  
dein Leib, Herr.

Bete, Herr,  
bete zu uns,  
wir sind nah.

Windschief gingen wir hin,  
gingen wir hin, uns zu bücken  
nach Mulde und Maar.  
Zur Tränke gingen wir, Herr.

Es war Blut, es war,  
was du vergossen, Herr.

Es glänzte.

Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr,  
Augen und Mund stehn so offen und leer, Herr.

Wir haben getrunken, Herr.  
Das Blut und das Bild, das im Blut war, Herr.

Bete, Herr.  
Wir sind nah.

2

BEI WEIN UND VERLORENHEIT, bei  
beider Neige:

ich ritt durch den Schnee, hörst du,  
ich ritt Gott in die Ferne - die Nähe, er sang,  
es war  
unser letzter Ritt über  
die Menschen-Hürden.

Sie duckten sich, wenn

sie uns über sich hörten, sie  
schrieben, sie  
logen unser Gewieher  
um in eine  
ihrer bebilderten Sprachen.

3

*Psalm*

Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,  
niemand bespricht unsern Staub.  
Niemand.

Gelobt seist du, Niemand.  
Dir zulieb wollen  
wir blühen.  
Dir  
entgegen.

Ein Nichts  
waren wir, sind wir, werden  
wir bleiben, blühend:  
die Nichts-, die  
Niemandrose.

Mit  
dem Griiffel seelenhell,  
dem Staubfaden himmelwüst,  
der Krone rot,  
vom Purpurwort, das wir sangen



über, o, über  
dem Dorn.

4

EINMAL,  
da hörte ich ihn,  
da wusch er die Welt,  
ungesehn, nachklang,  
wirklich.

Eins und Unendlich,  
vernichtet,  
ichten.  
Licht war. Rettung.

5

ICH TRINK WEIN aus zwei Gläsern  
und zackere an  
der Königsäsur  
wie Jener  
am Pindar,

Gott gibt die Stimmgabel ab  
als einer der kleinen  
Gerechten,

aus der Lostrummel fällt  
unser Deut.

## A VERS FORDÍTHATÓSÁGÁNAK VIZSGÁLATA PAUL CELAN *FADENSONNEN* KEZDETŰ KÖLTEMÉNYÉNEK KÜLÖNBÖZŐ FORDÍTÁSAIN KERESZTÜL

### Bevezetés

Jelen tanulmányban arra teszek kísérletet, hogy a fordíthatóság kérdését Paul Celan egyik ismertebb versének különböző magyar, illetve egy angol fordításán keresztül megvizsgáljam. Mivel azonban figyelembe veendő tény, hogy a celani költészet, legalábbis a szerző kései költészete hermetikus, azaz a megértés, a dekódolás elől elzárkózó szövegek együttese, megítélésem szerint mindenképpen érdemes áttekintésszerűen megvizsgálni Paul Celan nyelvszemléletét, melyből talán világossá válhat, miért is jelenthet problémát egyes Celan-szövegek németről bármilyen célnyelvre való adekvát fordítása. Dolgozatomban első részében éppen ezért röviden áttekintem és értékelem a celani költészetből minden bizonnyal kiolvasható nyelvszemléletet, második részében pedig rátérek a fordítás és a fordíthatóság esetleges elméleti és gyakorlati problémáira, a celani költészet általam reprezentatívnak tekintett darabja, a *Fadensonnen* (*Fonálnapok*) kezdetű ismert költemény és különböző fordításai kapcsán.

### Összeűzött, rácsok közé szorított nyelv Paul Celan nyelvszemlélete

Ma már nem számít újkeletűnek, hogy Paul Celan nyelvszemlélete kettős – a költő egyfelől arra vállalkozik, hogy lerombolja az addigi nyelvet, hiszen az már nem alkalmas a tudás, az érzések, az információk közvetítésére abban

a formában, mint azt az ember korábban gondolta, ugyanakkor célja egy új nyelv, de legalábbis a nyelvhasználat radikálisan új módjának megteremtése – olyan nyelvhasználaté, amely mégis képes azon tartalmak kifejezésére, melyekre a mindennapi nyelv már elégtelennek bizonyul.

Ahogy Szegedy-Maszák Mihály írja egy tanulmányában, melyben Celan és Radnóti lírájának bizonyos szempontok alapján történő összehasonlítására vállalkozik:

Celan a nyelvnek és a szerkesztés szentesített módjainak szétrombolását, megszüntetését tűzte ki célul. [...] a bevett használatot olyan fátyolnak tekintette, amelyet szét kell tépni, hogy lepleződjék mögötte a semmi.

A Holocaust is hozzájárulhatott ahhoz, hogy az írók egy része arra a következtetésre jutott: az addig használt nyelv érvényét veszítette. Az ekkor keletkezett legjobb művek egy része a „furor poeticus”-t a nyelvi rendezetlenséggel kapcsolta össze, sőt egyenesen a csönd, az elhallgatás poétikáját teremtette meg.<sup>310</sup>

A „furor poeticus”, a költői düh tehát lerombolja az addigi nyelv hagyományos struktúráit, és elindul a hallgatás irányába – ezt demonstrálják Celan kései, néhány soros, enigmatikus, hermetikusan zárt művei, melyek rövidségük által mintegy alig léteznek, minden, ami felesleges, tradicionális, kiégett, kiszikkadt belőlük. Ha a nyelv Celannál nem is hallgat el egészen, kései költészetét mindenképpen egy destruált nyelvhasználat, a megszakított, elfotjtott beszéd mód jellemzi, amely szemben áll gyakorlatilag minden korábbi nyelvről, kommunikációról alkotott elképzeléssel.

Kiss Noémi állítása szerint, aki disszertációjában többek között Kulcsár Szabó Ernőre és Kabdebó Lóránta hivatkozik, az eszmétörténeti válság miatt

komolyan nyilatkozó nyelv az emberi tényezőt mintegy kiiktatja a jelentésképződésből.<sup>311</sup> Egyik tanulmányában Kabdebó Lóránt<sup>312</sup> arról ír, hogy a kései modernség európai költészetének nyelvében egyszerre jelenik meg a tragikum és a vidámság, az ironia, a „tragic joy” kifejezést használva ugyanezt a tendenciát a magyar lírában József Attilára és Szabó Lőrincire is alkalmazza – tehát Celan nyelvszemlélete és költői nyelvhasználat nem előzmény nélküli az európai irodalomban. Kulcsár Szabó Ernő<sup>313</sup> állítása szerint a nyelv egyszerre tragikus és ironikus karakterének felismerése az irodalomban olyan borzalmas történelmi pillanatokhoz köthet, mint pl. Celan esetében a holokauszt – tehát a nyelvben való hit elvesztését, az irodalomban való nyelvi paradigma-váltást tulajdonképpen a történelem, az emberi tényező indukálja, nem pedig valamely külső, absztrakt, célvű folyamat.

Ugyancsak Kiss Noémi<sup>314</sup> állapítja meg egy másik tanulmányában, hogy Paul Celan versei lényegében kiiktatják az elbeszélést, ezáltal lehetőséget kínálnak az olvasónak, hogy visszatérjenek a művészet egy ősből formájához, mely szintén a nyelvben nyilvánul meg, ugyanakkor a kifejezés lehetősége és nehézsége egyszerre szűnik meg – a vers tehát nem explicit módon jelent valamit, mint korábban, hanem inkább sejtet valami mögöttes tartalmat, melynek felderítése dekódolása azonban már az olvasó feladata.

Bacsó Béla szerint a nyelv nem csupán egyetlen dologra utal, hanem folyamatos megújulásra képes, Celan költői nyelve pedig sokkal többet hordoz,

311 KISS NOÉMI, *Határhelyzetek. Paul Celan költészetének magyar recepciója*, Anonymus, Budapest, 2003, 120.

312 KABDEBÓ LÓRÁNT, *A dialogikus poétikai gyakorlat klasszicizálódása. Szövegösszegesítés: az „elborítás”, a „mese” és a „tragic joy” megjelenése = Újraolvasó. Tanulmányok Szabó Lőrincről*, szerk. KABDEBÓ LÓRÁNT – MENYHÉRT ANNA, Anonymus, Budapest, 1997, 188–212.

313 KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, *A saját igedensége. A nyelv „humanista perspektívájának” változtatása és a műfordítás a kései modernségben = Uő., A megértés alakzatai*, Csokonai, Debrecen, 1998, 69.

314 KISS NOÉMI, *A nyelv mint lehetőség Paul Celan költészetében a Sprachgitter (Nyelvrács) című vers alapján*. Új Holnap, 1997., különszám.

310 SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY, *Radnóti Miklós és a holokauszt irodalma = Uő., Irodalmi kánonok*, Csokonai, Debrecen, 1998. A tanulmány online elérhetősége: <http://nyitot-tegyetem.phil-inst.hu/lit/holoc.htm>

mint amennyi első pillantásra belőle kiolvasható. Szokatlan helyzetekben, kontextusokban – mint amilyen a második világháború és a holokauszt, illetve az utána következő eszméletörténeti válság voltak – a költészet, a költői nyelv kilép a megszokottból, a szavak közöttit engedi megtapasztalni, mely által az értelembeteljesítés mindig más irányt vehet fel.<sup>315</sup> A zsidó misztika kapcsán Harold Bloom<sup>316</sup> elgondolásai is felmerülnek, aki megjegyzi, hogy a zsidó vallás tradicionális felfogása szerint a teremtés azzal kezdődik, hogy magában az énben egy „őspont”-ra történő koncentráció megy végre. Ez a fogalom a „tzimtzum”, mely szerint Isten egyetlen pontba sűrűsödik, mintegy a létezésből visszavonja önmagát, hogy megteremthesse a világot. A teremtő és a teremtés egységbe foglalása visszaveti az embert a radikális elkülönültségbe, ezáltal elszakad a megváltás lehetőségétől. Celan nyelvről alkotott elképzelése lényegében hasonló, az ember a szorongás állapotába kerül a nyelvi univerzumban. Itt kerül a képbe a kilégzés és a belégzés már ismertett analógiája Celan költészetére vonatkoztatva, a nyelvi kifejezés nehézkessé, szinte lehetetlenné válik.

Emmanuel Lévinas<sup>317</sup> Talmud-olvasatai kapcsán Bacsó arra is felhívja a figyelmet, hogy Biblia/Tóra olvasása különösen szenzitív megértést feltételez, szinte nincs olyan olvasat, mely meg ne rontaná az eredeti szövegeket. Bacsó szerint Celan versei is mélyebb megértést igényelnek, hiszen egy adott szöveg sosem kezelhető azonosként önmaga mondanivalójával, pusztán inspirálja valami rajta túl létező üzenet megértését. Celan szemlélete alapján ezáltal a nyelv (hasonlóan Kiss Noémi meglátásához) tulajdonképpen nem explicit módon kifejez valamit, sokkal inkább sejtet, támpontot ad további üzenetek megfejtésére, de nem feltár, prezentál. A nyelv a költő számára

315 Bacsó Béla, *A szó árnyéka. Paul Celan költészetéről*, Jelenkor, Pécs, 1996, 24–32.

316 Harold Bloom, *Kabbalah and Criticism*. Continuum, New York, 1975, 80.

317 Emmanuel Lévinas, *Stunde der Nationen. Talmudlektüre*, Fink, München, 1994, 46.

eszköz, de semmiképpen sem azonos azzal, amit üzen, pusztán kifejezi az üzenetet.

*A szavak estéje* című Celan-verset elemző tanulmányában Mihálycsa Erika a következőképpen fogalmaz Celan nyelvszemléletéről és költői nyelvéről:

A művészet/nyelv idegenségével szemben vallja Celan a költészetet mint saját-létet, sajátot, az egyes szám első vagy harmadik személyt. A költészet csak ott történhetik meg, ahol lejátszódik „a művészet felszabadítása, illetve valószínű, hogy a művészet halála”, ahonnan a művészet hiányzik. A költészet kilépés a művészetén kívülre, a művészet felfüggesztése [...]. Kilépés a művészetből – és nemcsak: kilépés a nyelvből is ennek a saját-ságnak, saját-létnek a megteremtése érdekében, amennyiben csak a nyelv hordozza magában az Unheimliche lehetőségét, a nyelv maga az Unheimliche közege.<sup>318</sup>

Az „Unheimliche” nem más, mint az otthontalanság, az idegenség freudi tapasztalata. A költészet, a költői nyelv tehát Celan számára nem más, mint egyfajta saját-lét, a művészetén és egyúttal a nyelven kívüli állapot – valami, ami még a művészetén és a nyelven is túlvan, egy olyan transzcendentális létező, ahol az emberi nyelv szabályai és korlátai nem érvényesek. A nyelv maga az „Unheimliche”, az a közeg, amelyben az ember (és főként a művész, az alkotó ember) idegenül érzi magát, amelybe egyszersmind be van börtönözve, mint az már a *Nyelvrács* című vers elemzésének kapcsán említésre került. Celan lírája, költői nyelve kísérlet az „Unheimliche” létállapotának, az emberi nyelvi közeg korlátainak, a „nyelvrács”-nak a szétfejtésére, elhagyására. Ily módon nem feltétlenül a nyelv pusztá felszámolása, megsemmisítése a cél, pusztán a belőle való kilépés, vagy inkább a rajta történő túllépés, mely lehetőséget adhat arra, hogy az ember elmondhassa

318 MIHÁLYCSA Erika, *A nyelv ijesztő megtisztogatása. Paul Celan: A szavak estéje*, Korunk, 1999/1. A tanulmány online elérhetősége: <http://www.hhrf.org/korunk/9901/1k19.htm>

az elmondhatatlant, kifejezhesse a kifejezhetetlent, eljusson oda, ahová korábban úgy gondolta, a nyelv által is eljuthat. Celan számára immár nem létezik semmiféle *otthon*, csak egyfajta eredendő otthontalanság a nyelvben, melyet a történeti tragédia visszavonhatatlanul beszennyezett. Celan lírája ily módon tulajdonképpen a nyelv otthonossága ellenében nyilvánul meg.

Megítélésem szerint Paul Celan verseiben, főként kései verseiben össze-úzza a rácsok közé szorított, a kifejezést korlátozó nyelvet – ez a látszólagos rombolás azonban párhuzamosan alkotási folyamat is, hiszen a nyomán létrejön valami, mégpedig egy olyan költészet, költői nyelv, kifejezési forma, amely korábban nem létezett.

Még ha a fent idézett álláspontokat el is fogadjuk, mely szerint Celan versnyelve nem konkrétan üzen valamit, sokkal inkább a művészet, a költészet által sejtet valami önmagán túli transzcendenciát, felettes üzenetet, talán akkor is állíthatjuk, hogy a nyelvből való kilépés, vagy inkább pontosabban a korlátain, a „rács”-on való túllépés, amennyiben Celan ilyen irányú törekvéseit programszerűen olvassuk, valamennyire sikeresnek tekinthető. A rács elgondolása ugyanakkor arra is utalhat, hogy a költő nem mást tesz, mint folyamatosan korlátok között lát és láttat valamit. A nyelv állandóan visszazárja magába, s ez az a korlát, amelynek a költészet újra és újra neki-feszül, megkísérelve áttörni azt. Paul Celan költészetén, nyelvszemléletén és versnyelvén keresztül az 1950–70 közötti időszakban létrejött egy, az európai irodalomban nem minden előzmények nélküli, ám mindenképpen egyedi, paradigmatis és a mai napig meghatározó versnyelv. A költői nyelvhasználat olyan módja, mely folyamatosan a nyelvi médium kifejezőképességnek igencsak érzékelhető határait feszegeti, s történt mindez egy olyan történeti időszakban, mikor a nyelv kifejezőképességébe vetett hit talán végérvényesen megrendült. A celani oeuvre egyfelől vállalkozik a nyelv korlátainak ledöntésére, az addigi nyelvi standardok részben vagy egészben történő felszámolására, másfelől megkísérli létrehozni a teljesen új nyelvet vagy nyelvhasználati módot, amely valamilyen módon képes kifejezni, elmondani, vagy legalábbis sejtetni azt, amire valójában nincsenek érvényes szavak.

## Nyelvbe zárt jelentés

### Megjegyzések a fordíthatóság problémáját illetően a *Fadensonnen* kezdetű verse különböző fordításainak tükrében

Paul Celan verseinek fordítása és fordíthatósága körülbelül az 1980-as évektől aktuális, és mind műfordítókat, mind elemzőket mélyen foglalkoztató kérdés nem csupán magyar nyelvterületen, de szerte Európában és az Egyesült Államokban.

Jelen tanulmányban először megpróbálom röviden vázolni Celan – főként kései, heremetikus és enigmatikus – versei fordíthatóságának egyes lehetséges problémáit néhány ismertebb szakirodalmi hivatkozás alapján, azután kísérletet teszek Celan egyik legismertebb versének, a *Fonálnapok* (*Fadensonnen*) című költeménynek három magyar fordításának összehasonlítására, érdekességként megvizsgálva ugyanezen vers egyik ismert angol fordítását is.

Ha megnézzük, hogyan vélekedik példának okáért George Steiner<sup>319</sup> Celan verseinek fordíthatóságáról, láthatjuk, hogy igencsak kételkedéssel áll a pontos, maradéktalan fordítás lehetőségéhez. Steiner afelől is kételkedik, hogy Paul Celan, mint alkotó, egyáltalán kívánja-e, hogy megértsék, ezt a költő *Das gedunkelte Splitterecho* (*Az elhomályosult visszhangszilánk*) című verse kapcsán fejti ki. A jelentés ideiglenes, a versek csak pillanatnyilag érthetőek meg, dekódolhatóak, egy másik értelmezés minden bizonnyal már részben vagy egészben, de máshogyan fogja őket dekódolni, más jelentésstruktúrákat fog nekik tulajdonítani. Az irodalom ki akar törni a mindennapi nyelv keretei közül, mintegy a szerző idiolektusává akar válni, ezáltal pedig mindenképpen a fordíthatatlanságra, a megismételhetetlenségre, a másik nyelven való visszaadhatatlanságra törekszik.

319 George STEINER, *Babel után. Nyelv és fordítás*, I., ford. BART István, Corvina, Budapest, 2005, 158–159.

Kiss Noémi<sup>320</sup> a *Tenebrae* című vers különböző fordításainak vizsgálata kapcsán több helyen hivatkozik Paul de Man és Walter Benjamin<sup>321</sup> fordításról alkotott nézeteire. Benjamin szerint a fordítás a nyelv idegenségének csupán ideiglenes feloldódása, ugyanakkor történetileg kanonizáltabb erővel bír, mint az eredeti, hiszen tovább már semmiképpen nem fordítható – persze eme megközelítés is megkérdőjelezhető, hiszen a versfordításban is létezik, nem egy helyen bevett módszer az eredetitől eltérő nyelvből, fordított szövegből való fordítás. A fordítás ettől függetlenül önálló identitással bíró szöveg, mely ugyanúgy az olvasást szolgálja, mint az eredeti mű, és mintegy annak metaforájaként fogható fel. De Man megítélése szerint ugyanakkor a fordító helyzete ironikus, mert a fordítás aktusában mindig ott rejlik a félrefordítás veszélye is, tehát a fordítás ténye maga váltja ki az újrafordítás szükségességét, a korábbi fordítások esetleges tévedéseinek revideálását. A fordítás ily módon lehet célulvű folyamat, hiszen végső eredménye nincs, minden fordítás pusztán állomás egy adott idegen nyelvű szöveg teljesebb megértése felé, illetve az adott idegen nyelvű szöveg egy, a fordító általi interpretációja. Úgy gondolom, ezen fordításelméleti nézetek alapján érdemes vizsgálatot folytatni, főleg lírai szövegek, műfordítások esetében, habár nyilvánvalóan más elméleti megfontolások is beleférnek a szövegek vizsgálatába.

További problémát jelenthet a műfordító számára, hogy fordítás esetén forrásnyelv és cél nyelv különbségével is számolni kell, hiszen az esetek jelentős százalékában vannak félreértések pl. németről magyarra fordítás esetében, ezt pedig a verselemzéseknek, főként a fordításokra támaszkodó verselemzéseknek figyelembe kell venniük. Ennek kapcsán felmerülhet a kérdés, hogy Paul Celan a magyar fordításokban végül is mennyire Paul Celan, mennyire tekinthető adott Celan-vers magyar fordítása a szerző művének,

320 Kiss, *Határhelyzetek*, 76–77.

321 Paul de MAN, *Schlussfolgerungen. Walter Benjamins „Die Aufgabe des Übersetzers” = Übersetzung und Dekonstruktion*, szerk. Alfred HIRSCH, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997, 182–228. (Magyarul: Uő., *Walter Benjamin A műfordító feladata c. írásáról*, ford. KIRÁLY Edit, Átváltozások 1994/2., 65–80.)

vagy inkább üdvösebb lenne azt állítani, hogy egy-egy fordítás tulajdonképp a szerző és a fordító közös műve, hiszen a fordító mindig hozzátesz valamit az eredeti szöveghez, másfelől el is vesz valamit annak tartalmából, jelentéséből, főként ha maga is költő, a saját képére formálja azt, a saját költői életművébe integrálja. Úgy vélem, ezzel a megközelítéssel mindenképp egyetérthetünk.

Jacques Derrida<sup>322</sup> fordításelmélete szerint a nyelvek közötti radikális különbségek mindenképpen problémák elé állítják a fordítókat. A Babel-metaphora értelmében a fordítás, legalábbis a pontos, jelentéstartam szempontjából szinte mindent átmentő fordítás szinte *lehetetlen*, hiszen az egymástól különböző nyelvek, miután létrejöttek, már zárt struktúrákat alkotnak, a közöttük való átjárás pedig csak részben lehetséges, de semmiképpen nem egészben.

Ebből kifolyólag akár addig az állításig is eljuthatunk, hogy a fordítás, s ezen belül a versfordítás maga is költészet, hiszen nem pusztán átülteti a külföldi szerző művét a cél nyelv irodalmába, hanem újragondolja, újraértelmezi, kreatív módon újraírja, egy másik verset hozva létre, mely az eredetihez mindenképpen közel áll, de semmiképpen sem azonos vele. Ezáltal pedig felmerülhet a kérdés, vajon kezelhető-e a versfordítás intertextusként, vagy inkább az eredeti mű a fordított szöveg intertextusaként, hiszen mindenképpen utal az eredeti forrásnyelvi szövegre, de a két szöveg száz százalékban – és ebben talán a legtöbb elemző egyetért – semmiképpen sem tekinthető azonosnak. Úgy vélem, e meglátás mintha már önmagát is alá támasztaná, hiszen a magyar irodalom történetében hagyománya van annak, hogy verset *költők* fordítanak, akik maguk is önálló irodalmi műveket hoznak létre, s adott idegen vers magyar átültetése ily módon nyilvánvalóan része a fordító életművének. Felvetülhet persze az is, hogy a fordítónak, aki két nyelv közegeiben mozog, adott esetben nem árt szinte *kétnyelvűnek* lennie, hiszen

322 Jacques DERRIDA, *Babylonische Türme. Wege, Umwege, Abwege = Übersetzung und Dekonstruktion*, 119. Idézi: Kiss, *Határhelyzetek*.

mind a forrásnyelv, mind a célnyelv közegében ki kell, hogy ismerje magát, a fordított szöveget a legapróbb részletig, tovább már bonthatatlan szemantikai elemekig *értenie* kell a szöveget ahhoz, hogy e szemantikai struktúrákat újrendezve a célnyelv közegében sikeres, élő szöveget hozhasson létre a forrásszövegből.

Ha azonban megvizsgáljuk Hans-Georg Gadamer<sup>323</sup> elgondolását, láthatjuk, hogy szerinte szinte senki nem lehet a megértés hermeneutikai értelmében véve *kétnyelvű*. Amennyiben két más-más anyanyelvet beszélő individuum eredményes kommunikációt folytat, többé nincs szükség rá, hogy egy elhangzott szöveget egyik nyelvről a másikra *lefordítsák*, értve persze ez alatt egy kész, a célnyelven elhangzó/leírt szöveg létrehozatalát. A megértésben szinte mindig a saját nyelvnek van nagyobb szerepe, tehát amennyiben fordításról beszélünk, a fordítás aktusa szükségszerűen az idegen nyelvű szöveg egyfajta célnyelvre, a fordító saját nyelvére való átkódolása kell, hogy legyen.<sup>324</sup> Kiss Noémi az alábbi módon nyilatkozik Gadamer és Walter Benjamin fordításról alkotott nézeteiről:

Gadamer [...] magát a megértést, az idegenség legyőzésére inspirált univerzális igényünket folytonos fordítási aktusként írja le; a megértésben látszólag megszüntethetetlen idegenséget az idegenszerű felismerésében és a megértés kompromisszumában jelöli ki. Szerinte a fordító feladata, hogy az eredeti nyelv és a saját között egy mindkettőt valamiképpen tartalmazó harmadik nyelvet alkosson. Éppen ebben a nyelvre alapozott véleményformálásban köti a fordítás a megértéshez az így történetileg is létesülő, a szövegben megnyilvánuló, tartósan rögzített életmegnyilvánulásokat.<sup>325</sup>

323 Hans Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Gondolat, Budapest, 1984, 269–273.

324 Kiss, *Határhelyzetek*, 155.

325 Uo., 66. A Kiss Noémi által idézett forrás: GADAMER, *I. m.*, 271.

Gadamerrel együtt Benjamin is a továbbélőhöz (*fortleben*), és nem annyira a túlélőhöz (*überleben*) közelíti a fordítás létrejöttét: „Ahogy az élet kijelentései magával az élővel összehangolódnak, anélkül, hogy számára jelentenének valamit, úgy jön létre az eredetiből a fordítása.”<sup>326</sup>

A fenti szakirodalmi idézetek talán rávilágítanak arra, hogy habár teljes megértés nem létezhet, többek között Celan verseinek bizonyos fokú megértése terén is akadályt képez, hogy a szövegek német nyelven íródtak, a költő anyanyelvén, melyhez élete végéig ellentmondásosan viszonyult, és amelyből ki akart törni. Lehetséges-e tehát bármely más nyelv közegében olyan versek szabatos fordítása, melyek még saját nyelvük standardjait is igyekeznek lerombolni, illetve folyamatosan valami nyelven kívüli felé törekcsenek? Megjegyzendő persze, hogy ez a tendencia általában magára a költői nyelvhasználatra is igaz lehet, így felmerülhet a kérdés: lehetséges-e egyáltalán lírai szövegek szabatos fordítását létrehozni?

Az elemzők abban nagyjából egyetérteni látszanak, mint ahogyan azt Kiss Noémi is kifejti disszertációjának a *Tenebrae* különböző fordításait összehasonlító fejezetében,<sup>327</sup> hogy Celan verseinek fordításai a többszörös kódolás, a sokszor fellelhető intertextuális és kulturális utalások, az őket uraló homályosság és hermetikusság miatt szinte minden esetben interpretatív jellegűek, azaz egy-egy fordítás mindenképpen, akarva akaratlanul egyúttal olvasattá is válnak. Habár az interpretatív, az eredeti szöveget értelmező és átértelmező jelleg bizonyos mértékig minden fordításra kétségtelenül igaz lehet, a Celan-fordítások esetében, mivel nehezen dekódolható szövegekről van szó, mindez halmozottan igaznak tűnhet. A Kiss által is idézett Rába György a következőképpen nyilatkozik a versfordításról: „A műfor-

326 KISS, *Határhelyzetek*, 66. A Kiss Noémi által is idézett forrás: Walter BENJAMIN, *Die Aufgabe des Übersetzers* = Uő., *Gesammelte Schriften*, IV/1., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991.

327 Kiss, *Határhelyzetek*, 179–193.



dításban az eredetihez viszonyítva észlelhető »szép hűtlenség« alkalmas a költő-műfordító arculának megragadására.”<sup>328</sup> Tehát a műfordító nem csupán mechanikusan átültet egy szöveget a forrásnyelvről a célnyelvre, hanem maga is olvassa, dekódolja, megkísérli megérteni, a fordítás során pedig interpretáció zajlik, a fordítónak döntéseket kell hoznia – ennek alapján adott vers (adott Celan-vers?) fordítása maga is tekinthető költői tevékenység eredményének, a fordítás pedig nem csupán a szerző, hanem valamilyen módon a fordító, a magyar tradíció szerint általában költő-fordító életművének is része. Ez az állítás pedig nem feltétlenül csupán Celan verseire lehet igaz, hanem – legalábbis a magyar irodalmi hagyomány keretein belül, ahol a versfordítók jellemzően maguk is költők – magára a versfordításra. A szerző életművénél maradván mindez különösen érvényesnek hathat, hiszen verseinek többértelműsége és rejtélyessége akarva-akaratlanul magával vonja, hogy azokat a különböző fordítók másként érthetik, ezáltal pedig ugyanazon versnek több fordításában több, egymástól kisebb-nagyobb módon eltérő olvasata kell, hogy szülessen. Azt már csak mellékesen érdemes megjegyezni, hogy kiemelkedő költői munkássága mellett maga Celan is jelentős műfordítói életművet hagyott hátra, s mintegy nyolc (angol, francia, spanyol, olasz, portugál, héber, orosz, jiddis) nyelvből fordítva a világirodalom nagyjait ültette át németre.

A továbbiakban, hogy a fordítások interpretatív, az eredeti szöveget értelmező, (újra)olvasó jellegét megvizsgálhassuk, a *Fadensonnen* (*Fonálnapok*) című kései Celan-vers három magyar, illetve egy angol fordítását igyekszem egymással röviden összevetni és ez alapján bizonyos következtetéseket levonni. A fordítások az alábbiak:

# NAPFONALAK

a szürkésfekete pusztaság fölött.

Sudár-

magas gondolat

felmarkolja a fény hangját: el kell

énekelni a dalokat túl

az embereken.

*Hajnal Gábor fordítása*<sup>329</sup>

# FONÁLNAPOK

a hamufekete pusztán.

Egy fa-

magas gondolat

fényhangot fog: adódik

dalolnivaló még az

emberen túl.

*Marno János fordítása*<sup>330</sup>

# FONÁLNAPOK

a szürkésfekete pusztán.

Egy fa-

magas gondolat

fényhangot fog: van

még dalolnivaló

az emberen túl is.

*Lator László fordítása*<sup>331</sup>

329 Hajnal Gábor fordítását lásd online az alábbi helyen: <http://www.terebess.hu/haiku/celan.html>

330 Marno János fordítását lásd az alábbi kötetben: Paul CELAN *versei*, ford. MARNO János, Enigma, Budapest, 1996.

331 Lator László fordítását lásd: Paul CELAN, *Halálfüge*, Európa, Budapest, 1980, 77.

328 RÁBA György, *Szép hűtlenség*, Akadémiai, Budapest, 1969, 12.

A vers egyik ismert angol fordítása:

THREADSUNS  
over the grayblack wasteness.  
A tree-  
high thought  
strikes the light-tone: there are  
still songs to sings beyond  
humankind.  
*John Felstiner fordítása*<sup>332</sup>

A német szöveg az összevethetőség kedvéért:

FADENSONNEN  
über der grauschwarzen Ödnis.  
Ein baum-  
hoher Gedanke  
greift sich den Lichtton: es sind  
noch Lieder zu singen jenseits  
der Menschen.<sup>333</sup>

A fenti fordításokat olvasva már első ránézésre feltűnhetnek bizonyos eltérések, mind egymáshoz, mind pedig az eredeti német nyelvű költeményhez képest. Egyrészt rögtön szembetűnhet, hogy Hajnal Gábor, Lator László és Marno János fordításának nem is csupán szemantikai tartalma, de hangütése, stílusa is merőben is más, másrészt pedig John Felstiner angol fordítása is

332 John Felstiner amerikai irodalomtörténész, Celan munkásságának egyik legismertebb angol anyanyelvű kutatója, ugyanakkor műfordítóként is ő jegyzi Celan verseinek egyik ismert angol nyelvű fordításkötetét. A fent idézett fordítást lásd: Paul CELAN, *Selected Poems and Prose*, Norton, London – New York, 2001, 241.

333 A vers eredetileg a az *Atemwende* (*Lélegzetváltás*) c. kötetben jelent meg.

erősen interpretatív jellegű, habár igyekszik megőrizni a tartalmat a német eredetihez képest.

Hajnal Gábor fordításának kapcsán úgy gondolom, erősen eltér az eredetitől, mely két választási lehetőséget feltételez – egyrészt hogy a fordító szándékosan a saját képére formálta a verset, másrészt pedig nem feltétlenül fordításként, az eredeti vers magyar nyelvű tükörképeként képzelte saját változatát, hanem inkább verset írt a versből, mintegy figyelmen kívül hagyva annak eredeti szintaktikai összefüggéseit is hangvétele, kiindulva ugyan az eredeti szövegből, de semmiképpen sem hűen átültetve azt – már amennyiben létezik hűség interpretáció. Először is a német eredetiben *Fadensonnen*, azaz szó szerint *fonálnapok*, *szálnapok* olvasható, ehhez képest Hajnal inverziót alkalmaz, az összetétel két tagját összecsereéli. Fa-magas gondolat, „baum-hoher Gedanke” helyett, ettől elrugaskodva „sudár-magas gondolat”-ot ír a magyar fordításba, a fa képét a fordításból kiiktatva, mely „sudár-magas gondolat” nem „megmarkolja a fényhangot/belemarkolja a fényhangba”, mint az az eredeti német versben olvasható, hanem annak képiségtől ismételtelen csak elrugaskodva „felmarkolja a fény hangját”. Azért is találok furcsának, talán valamennyire indokoltan is ezt a fordítói megoldást, mert az eredetiben a *Lichtton*, a *fényhang* összetett szó, ezt az összetételt, mely a vers szempontjából nyilvánvalóan jelentőséggel bír, sőt a német nyelvben a *Lichtton* (teljes alakjában *Lichttonverfahren*) filmművészeti szakkifejezésként is jelen van, nem biztos, hogy ajánlatos egyszerűen birtokos szerkezettel, a „fény hangja”-ként magyarra ültetni. A legújabb Celan-kutatások szerint a *fonálnapok* (*Fadensonnen*) és a *fényhang* (*Lichtton*) kifejezések, habár a *Lichtton* szó a németben magában is létezik, egy-egy többszörösen összetett szó egy-egy elemének elvonásából keletkeztek. A kezdőszó ugyanis egy *fonálnap-mutató* (*Fadensonnenzeiger*) nevű 17. századi napóraszerű szerkezetre utal,<sup>334</sup> a *fényhang* pedig, mint az fentebb már említésre került, egy filmtechnikai fogást

334 Vö. Peter KÖNIG, *Der Fadensonnenzeiger. Zu Paul Celans Gedicht „Fadensonnen”* = Paul CELAN, *Atemwende. Materialien*, szerk. Gerhard BUHR – Roland REUSS, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1991, 35–51.

(*Lichttonverfahren*) takar. Így mindkét kifejezés az emberi vonatkozású elemet mellőzi, két technikai médium nevéből származnak, ily módon utalhatnak az ember irányítása alól kicsúszott, csupán a technikai médiumok által dominált világra is utalhat. Maga a *Lichtton*-technika feltalálója egyébként a gépi beszéd létrehozásával is foglalkozott, mindez így a nyelvnek, a szövegnek az embertől független mivoltát is jellemezheti. További eltérés figyelhető meg az utolsó sorokban, melyek szerint a magyar változatban „el kell énekelni a dalokat túl az embereken”, márpedig a német eredeti semmi kötelességet, szükségességet nem sejtet, pusztán kijelenti, hogy vannak még dalok, melyek énekelhetőek az emberen, az emberi világon túl, vagy akár „eléneklandők” („Lieder zu singen”), de a magyar változat *kell* segédigéje a német beálló melléknévi igeneves szerkezetnél mindenképp erősebb, hozzá képest többletet hordoz, mely már nem a szerző, hanem sokkal inkább a fordító döntése, értelmezése, adott esetben akár félreértelmezése (?), hozzátoldása.

Hajnal Gábor fordításához képest a második idézett fordítás, Marno János fordítása sokkal pontosabbnak, hűebbnek tűnhet, azonban már rögtön az elején Marno is elkövet kisebb-nagyobb módosításokat – *szürkésfekete* (*grauschwarzen*) helyett *hamufekete* pusztaság olvasható a fordításban, amely már mindenképp az eredetitől való elrugaszkodás, a német vershez való hozzátoldás. A következő sorokban Marno precíz, megőrzi a *fa-magas* gondolatot és a *fényhangot* a némethez képest, ugyanakkor a vers zárata, melyben az ige kap kulcsszerepet – „adódik még dalolnivaló”, igencsak a fordító saját értelmezéseként szólal meg, mint ahogyan ironikussá teszi a vers végső állítását, lekicsinylő hangnemben szólaltatva meg a szöveget. Nem mindegy, hogy „vannak még dalok az emberen túl”, mint az eredeti német szövegben, mely látszólag inkább komolyan szól, mint ironikusan, vagy pedig „adódik még...” azért egy-két dolog, de ezek a dolgok annyira nem jelentősek, és amin túl adódnak, az sem olyan jelentős, tehát az ember maga sem túl jelentős létező. Az ironikus olvasat ugyan nyilvánvalóan egy lehetséges megközelítése a szövegnek, mely Lator László korábbi, és valószínűleg valamennyire precízebb, értéktelétől tartózkodó fordításával

szemben újraolvassa a verset, de mindenképpen sokkal nagyobb mértékben tartalmaz fordítói döntést, interpretációt, az eredetihez hozzáadott olvasatot, mely már nem feltétlenül a szerző, sokkal inkább a fordító műve.

Lator László 1980-as, és sokáig szinte egyetlen kanonizált fordítása véleményem szerint nem szorul különösebb összehasonlító elemzésre. A nyugatos-újholdas műfordítói hagyományokat követve, amennyire lehet, hűséges magyar változata az eredeti német szövegnek. A másik két idézett magyar fordítással összevetve pedig nem vesz el és nem tesz hozzá az eredetihez annyi jelentéselemet, ezáltal közelebb marad a celani szöveghez, mint a két másik, erősen interpretatív, az eredetitől eltérő, egyes sorokban az átköltés / adaptáció határán mozgó fordítás.

John Felstiner angol fordítása azért is érdekes, mert nem csupán német-magyar, de német-angol viszonylatban is lehetőséget ad a fordítás és a celani költészet fordíthatóságának rövid vizsgálatára, melyen keresztül a fordítást illetően talán nem csupán két nyelv viszonyát illető, de valamilyenre általános konklúzió is levonható. Felstiner angol fordításának egyik érdekes vonása, hogy a német *greifen* – kb. *megragadni* ige fordításaként a *strike* ('belecsapni', 'belevágni', 'rátörni') igét használja, mely véleményem szerint szemantikailag valamennyivel erőteljesebb, mint a német *greifen* vagy a magyar 'ragad', 'fog' ige, megváltoztatva, megerősítve az angol fordítás képiségét. Emellett egy másik érdekes vonása az angol fordításnak, hogy a német *Menschen* ('emberek') szót Felstiner *humankind*-nak, azaz 'emberiségnek' fordítja, ezzel magasztosabb, egyetemesebb árnyalatot ad a vers angol fordításának. Úgy vélem, a vizsgált angol fordítás, pusztán néhány szó apró stilisztikai megváltoztatásával, felerősítésével is képes elérni azt a hatást, hogy Celan németül egyébként inkább visszafogott, sejtelmes hangon szóló szövege angolul patetikusabban, elfogódottabban szólaljon meg, a celani sejtelmesség és homályosság visszafogott költői légköréből valamennyire kilépve. Felstiner fordítása példaként szolgálhat rá, hogy adott vers idegen nyelvű fordítása nem csupán interpretatív jelleggel bírhat, azaz a fordító nem csupán saját maga dekódol, „olvas” egyes jelentéselemeket, ám

bizonyos stilisztikai jellemzők megváltoztatása, adott szóválasztások által az eredeti versnek nem feltétlenül a jelentését, de hangulatát, hangvételét, is képes megváltoztatni.

A prezentált olvasatok a *Fadensonnen* kezdetű vers jelentését természetesen nem képesek teljes mértékben kimeríteni, hiszen a hermeneutikai értelemben vett teljes megértés minden bizonnyal nem lehetséges, egy, a fentihez hasonló hermetikus versszövegre pedig mindez különösen igaz lehet. A szavak közötti szemantikai összefüggések, de még maguk az egyes Celan által alkotott neologizmusok jelentései is bizonytalanok, folyamatos mozgásban vannak, így amennyiben állításokat teszünk róluk, megkíséreljük őket értelmezni, úgy a róluk tett kijelentések nyilvánvalóan csak korlátozott keretek között lehetnek érvényesek. A fenti fordításokat vizsgálva azonban mindenképpen láthatjuk, hogy Celan közismert verse három nyelven tulajdonképpen háromféleképpen szól, de még egy adott nyelven, magyarul is igen nagy eltérések mutatkoznak a különböző fordításokban. A nyelvek közti bizonyos különbségek mindenképpen figyelembe veendőek adott vers fordításban történő elemzésekor – beszélhetünk itt nem csupán grammatikai, de kulturális, példának okáért etimológiai különbségekről –, számolva annak eshetőségével, hogy adott fordítás egyben adott vers olvasata is, és ha egy vers, főleg egy ismert vers több fordításban is létezik, a fordítások egymással akár szöges ellentétben álló jelentéselemeket és stilisztikai vonásokat mutatnak, eltérő interpretációk előtt nyitva meg az utat.

Szegedy-Maszák Mihály<sup>335</sup> általánosságban, nem konkrétan Paul Celan verseinek fordíthatóságát illetően veti fel a fordíthatatlanság lehetőségét és vizsgálja a fordíthatóság esélyeit. Szinte nyilvánvalónak hathat, hogy a fordítás minden esetében felvetődik a nyelvek közötti különbség, a kulturális különbségek és a temporalitás kérdése, tehát a fordíthatatlanság valamilyen szempontból mindenképp létezik – teljesen hű fordítás semmiképp sem le-

hetséges, az eredeti és a fordítás közötti kapcsolat szoros, de két önálló szövegről van szó, melyek tekinthetők akár intertextusként is, ez már elemzői megközelítés kérdése. Celan fenti versének magyar és angol fordításait olvasva persze nyilvánvaló, hogy a fordítás valamilyen mértékben mindenképpen lehetséges, mint azt Madarász Imre<sup>336</sup> is röviden ecseteli egyik könyvében, sokkal inkább érdekes azzal foglalkozni, vajon a fordítás adott nyelvi közegben mennyiben képes reprezentálni az eredeti szöveg referenciáit, atmoszféráját, üzenetét. Létezik persze a *fordíthatatlanság* jelensége is, itt azonban nem feltétlenül arról van szó, hogy adott szöveg semmilyen módon nem ültethető át a forrásnyelvről a célnyelvre. Sokkal inkább arról, hogy egy forrásnyelvi szöveg egyes kulturális utalásai, referenciái annyira kötődnek a forrásnyelvhez tartozó kulturális közeghez, hogy ami a forrásnyelven olvasva anyanyelvi beszélőként, az adott kultúrához tarozóként szinte automatikusan érthető, annak dekódolása egy célnyelvi, a forrásnyelv kultúrájától idegen közegben problémás, adott esetben lehetetlen. Ugyanez vonatkozhat egyes nyelvi játékokra, adott nyelvi és kulturális közegben szinte fordíthatatlan szemantikai többlettel rendelkező szavak, kifejezések fordíthatóságára, melyek valamilyen módon a célnyelvbe történő átmentése, célnyelvi befogadónak történő megmagyarázása, megismerhetővé tétele, vagy a fordíthatatlan forrásnyelvi elemek által sugallt asszociációk fordításba való átmentése sok esetben a fordítói lelemény dolga.

Amint azt a fentebbi fordítások is alátámasztani látszanak, egy-egy mű adott célnyelven megnyilvánuló fordítása valamilyen mértékben önállóan létező szöveg – még adott esetben a félrefordítások, pontatlanságok esetében is –, mely az eredetivel szoros kölcsönhatásban áll, de vele azonosnak semmiképpen sem tekinthető, sőt, ugyanazon mű azonos nyelven párhuzamosan létező fordításai sem tekinthetők azonos szövegnek. Tulajdonképpen talán az az állítás sem feltétlenül eltúlzott, miszerint magyar nyelven anynyi Paul Celan létezhet, ahány fordító – mindegyik másképpen szól, más

335 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Megértés, fordítás, kánon*, Kalligram, Pozsony, 2008, 226., 235–248.

336 MADARÁSZ Imre, *Irodalomkönyvecske*, Hungarovox, Budapest, 2005, 86–88.

arányban közvetíti az eredetit, az értelmezéshez – lévén már maga is egy-fajta olvasat, értelmezés, más-más utat kínál, és adott esetben erősen az elemző szempontjain múlik, melyik fordítást választja, már amennyiben nem közvetlenül az eredetihez nyúl vissza és nem kerül meg a fordításokat. Ez a teendő persze abban az esetben, ha egy műnek még nincs az elemző anyanyelvén íródott fordítása, ám amennyiben mégis van – és sok esetben szerencsére ez a helyzet – a fordítás, mint egy-egy szöveg az elemzés nyelvén már meglévő olvasata nem kerülhető meg.

Úgy gondolom ugyanakkor, nem feltétlenül okoz problémákat, kellemtelenségeket, hogy Paul Celan számos versének több, egymással párhuzamosan létező és közkézen forgó fordítása van, hanem inkább ellenkezőleg: a több fordítás ugyanazt a művet több aspektusból, szélesebb spektrumból láttatja, közelebb juttatva az elemzőt az eredeti műhöz, annak lehetséges tartalmi mélységeihez. Meglátásom szerint habár a jelentés valóban nyelvbe zárt, és Celan bonyolult, önreflexív, hermetikus szövegei mindenképp kihívás elé állítják a magyar és más nemzetiségű műfordítókat újra és újra, fordításuk, ha nem is maradéktalanul, de ugyanakkor mindenképp lehetséges és számos esetben sikeresnek tekinthető. A fenti három vizsgált magyar fordítás közül Lator Lászlót emelném ki, mint esetleges legjobbat abban az értelemben, hogy mind versszerűségében, mind tartalmában és hangnemében a legközelebb áll az eredetihez, ám mint szinte minden költészet és fordítás felett mondott értékítélet, ez az állítás is erősen szubjektív.

Habár a magyar szakirodalom az elmúlt húsz-harminc évben kissé mint-ha misztifikálta volna a celani költészet fordíthatóságának kérdését,<sup>337</sup> olybá tűnik, a szövegek homályossága, önreflexivitása és hermetikussága a legtöbb esetben, mint minden nyelvre, magyarra is átültethető. Egy-egy Celan-vers(fordítás) elemzése során semmiképp sem szabad elfeledkezni arról, hogy

az adott szöveg nem az eredeti, pusztán annak egy magyar fordítása, *olvasata*, ebből kifolyólag nem árt ismerni és megvizsgálni a német nyelven íródott eredetit, azonban egyáltalán nem biztos, hogy egy jó, sikeresnek ítélt műfordítás az elemzőt teljes mértékben megvezeti, tévútra viszi, még ha szükségképpen vannak is kisebb-nagyobb eltérések a forrásnyelvi és a célnyelvi szöveg között. Pusztán arról van szó, hogy mint a (német nyelvű) celani költészet, úgy a fordítás is különösen körültekintő olvasást és értelmezést igényel, ám eredeti vers és annak fordítása egymással összehasonlítva nemhogy zavaróan hatnának egymásra, hanem adott esetben még többletet is adhatnak az értelmezésnek, egymás textuális struktúráit támogatva, megerősítve. Egy jó fordítás talán képes bizonyos mértékig autentikus olvasatát adni egy idegen nyelvű szövegnek a célnyelv irodalmi közegén belül, az eredeti szöveg és a fordítás kölcsönhatásából pedig gazdagabb, eredményesebb, teljesebb interpretáció születhet, mint csak az eredeti szöveg vagy csak az adott fordítás egyedi vizsgálatából.

Megítélésem szerint az elmúlt évtizedek Celan-fordításai az őket övező viták ellenére mind hozzátettek valamit a nemzetközi és a magyar Celan-recepcióhoz és értelmezéshez, feltárva és alátámasztva azt a tényt, hogy a világirodalom valamennyi szövege *fordítható* valamilyen mértékben, a fordíthatóság e mértéke persze művenként különböző lehet. Beszélhetünk fordíthatóságról még akkor is, ha bizonyos jelentéselemek elvesznek vagy megváltoznak a fordítási folyamat során. A celani szöveguniverzum, mivel önmagában, német nyelven sem törekszik egyértelműsége, a fordításokon keresztül még gazdagabb, mélyebb, kimerítőbb interpretációk alapját teremtheti meg, mint ha önmagában, pusztán a német nyelv közegén belül létezne. Ez az állítás pedig még akkor is érvényes lehet, ha bizonyos fordítások kisebb-nagyobb hűtlenségeit, eltéréseit, az eredeti szöveget olvasó/átértelmező jellegüket figyelembe vesszük, miként tette azt jelen dolgozat is. Minden nemzeti irodalomnak, melybe már a fordítás révén integrálásra került, meglehet a maga Celanja, mely egy szokatlanul gazdag költői világ egyes szegmenseit más-más nézőpontból, de az eredetit talán mégsem meghazudtolva képes feltárni a mindenkori olvasó előtt.

337 Vö. Tímár György Marno János Celan-fordításait élesen bíráló kritikája, mely gyakorlatilag a Celan-lira eltorzításával és meghamisításával vádolja meg a fordítót. Lásd: TÍMÁR György, *A meghamisított Celan*, CET 1997/4., 60–69.

## AZ ŐRÜLET ESZTÉTIKÁJA

*A kései versek és delírium, illetve a neutrum tere*

Paul Celan bizonyos kései, nem sokkal 1970-es öngyilkossága előtt írt verseiben olyan szélsőségesen bizarr, szinte értelmetlen/értelmezhetetlen képekkel szembesülhetünk olvasóként. Bár egy versszöveg életrajzi alapon történő értelmezése mindenképpen elavult kísérlet lenne, annyit bizonyosan tudnunk kell, s ezt nem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy a szerző ebben az időszakban már nagyon súlyos mentális problémáktól szenvedett, ez pedig mindenképpen meglátszik az utolsó költeményeken is. E borzalomra épülő, helyenként szinte az őrület határán mozgó szövegek talán valóban az *őrület* mint esztétikai koncepció felől olvashatók a legeredményesebben, ám ahhoz, hogy ezen feltételezésünket alátámasszuk, a konkrét versszövegek vizsgálata előtt talán érdemes nagy vonalakban ismertetni bizonyos biográfiai tényeket, illetve idézni pár fennmaradt feljegyzést. A versek értelmezése persze ismételten nem merülhet ki az egyszerű biográfiai és filológiai tények ismeretében, azonban talán érdemes röviden azt megvizsgálni, milyen mentális állapotban is lehetett a szerző az adott szövegek megírásának idején, az után a bizonyos életre szóló trauma után, mely köztudottan, közvetlenül vagy közvetve Celan tragikus öngyilkosságához is vezetett.

A költő első pszichiátriai gyógykezelésére már 1962-ben sor került, mikor Yvan Goll özvegye, Claire Goll plágiummal vádolta meg Celant – miként az később kiderült, teljesen alaptalanul, mindössze annyiról volt szó, hogy Celan Yvan Goll néhány versét megkísérelte németre fordítani.<sup>338</sup> 1965-ben,

---

338 Vö. többek között: *Paul Celan. Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer "Infamie"*, szerk. Barbara WIEDEMANN, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2000.



az egyik későbbiekben elemzendő vers megírása idején Celan szerencsétlen módon, zavart mentális állapotban felesége és fia ellen emberölési kísérletet követett el, ezt pedig újabb pszichiátriai kezelés követte.

1966-ban újabb kezelésre került sor, végül pedig egy utolsóra, 1968-ban. 1967 januárjában egy váratlan találkozás Yvan Goll özvegyével a párizsi Goethe Intézetben annyira felzaklatta a költőt, hogy öngyilkossági kísérletet követett el, emiatt kényszergyógykezelés alá helyezték. Néhány héttel később, mikor orvosai járóbeteg státusba sorolták át, találkozott Martin Heideggerrel,<sup>339</sup> s újból taníthatott az École Normale Supérieure-n. A Heideggerrel való nevezetes találkozás előtt Celan mentális állapota állítólag javuló tendenciát mutatott, s ekkor nem jelentett veszélyt sem magára, sem a környezetére. Celan orvosi kartonjai a mai napig titkosak maradtak, arról azonban a visszaemlékezések egységesen számolnak be, hogy élete utolsó éveiben számos mentális betegségtől szenvedett, s utólag a Heideggerrel való találkozást is meglehetősen negatívan értékelte. Hogy mindez mennyiben járult hozzá a szerző végső kétségbeesésében elkövetett öngyilkosságához, az máig vita tárgyát képezi, ugyanakkor tény, hogy Celan utolsó éveit súlyos pszichiátriai betegségek árnyékában élte le, ez pedig mindenképpen befolyásolja bizonyos verseinek értelmezhetőségét.

Ugyan ez nem igaz minden ebben az időszakban íródott versre, ám néhányra talán mégis halmozottan igaz lehet, hogy az örület/delírium által (is) generált, különösen extrém költői képek új, szokatlan szépségsményt, újfajta esztétikát teremtenek meg, melyet talán *az örület esztétikája* elnevezéssel illethetünk a legtalálóbban. A különösen bizarr, szinte értelmezhetetlen képekből összeálló versszövegek megválasztása természetesen csupán szubjektív módon történhet, s jelen keretek igencsak szűkösek, így kezelem azonban néhány olyan, a költő életének utolsó öt évében íródott verset

339 James K. Lyon, *Paul Celan and Martin Heidegger. An Unresolved Conversation 1951–1970*, Johns Hopkins UP, Baltimore, 2006, 160–161.

kiválasztani, melyek talán igazolni látszanak *az örület esztétikájának* bizonyos kései versszövegekben történő megjelenését.

Azt természetesen nem tudhatjuk, s talán nem is az értelmező feladata megállapítani, pontosan milyen pszichés zavarokkal is küzdött Celan, az életrajzi személy kései alkotói korszakában, tény azonban, hogy bizonyos kései verseinek mintha esztétikai szervezőelve lenne az örület, a delírium, a teljesen irracionális, látomásszerű költői képek. Miként arra többek között Lőrincz Csongor<sup>340</sup> is felhívja a figyelmet, Celan kései verseiben számos helyen előfordulnak a pszichoanalízis szókincséből származó szakszavak. Többek között a *Lichtzwang* (*Fénykényszer*) című kései kötet címe is játék Freud *Wiederholungszwang* – *ismétléskényszer* szakkifejezésével, ezen utalások a pszichoanalízis világára pedig egyúttal a költő/beszélő traumából fakadó zavartságára, delíriumszerű megnyilvánulásaira, az örületre, mint esztétikumszervező elvre, valamint a kései versekben az egyes szövegek szintjén explicit módon is megjelenő ismétléskényszerre – a holokausztra való állandó áttételes utalásokra, főként a borzalmat és a szépséget ötvöző, még a későmodernség lírájában is viszonylag szokatlan költői képekre – is magyarázattal szolgálhatnak.

A következőkben vizsgált szövegekben talán már sokkal több s megszólal, mint az oly sokszor a költő számlájára írt hermetizmus. A kései Celan-lírára minden bizonnyal érvényesen alkalmazható a hermetizmus esztétikai kategóriája,<sup>341</sup> ám valami más, a lidércnyomásszerű, irracionális delírium-képzetek, az örület háttérben lappangó hangja talán tovább erősítik e hermetikusnak is nevezhető költemények szokatlan, ugyanakkor kétségkívül erős esztétikumát.

340 LŐRINCZ CSONGOR, *A költői kép mnemotechnikái a későmodernségben*. József Attila, Benn, Celan = Uő., *A költészet konstellációi*, Ráció, Budapest, 2007, 259.

341 Vö. ugyancsak SCHEIN GÁBOR, *A hermetizmus fogalmáról és poétikájáról*, *Literatura* 1995/2., 192–203.

\*\*\*

MEGSÜTÖTT szállítmány,  
éremnagyságú,  
maradék fényből;

hozzálapátolt kétségbeesés,  
alomjavak;

begördül a vágányra a teli  
árnyék-tehervagon.<sup>342</sup>

E kései versben, mely a *Schneepart* című kötetben látott napvilágot, egy igen-csak abszurd, derealizált látomással szembesülhetünk – afféle kései tudósítás ez a holokauszt traumájáról, immár az örület árnyékában? Erősen annak hat. Amennyiben esztétikai horizontból kívánjuk a rövid versszöveget megközelíteni, úgy talán legtalálóbban a groteszk minőséggel jellemezhető.

Az (emberi) szállítmányt paradox módon megsütötték, a szállítmány maga – amennyiben hihetünk a fragmentált szintaxisnak – éremnagyságú, s maradék fényből áll össze. Ehhez járul a megsütött szállítmányhoz hozzálapátolt – természetes, halál előtti – kétségbeesés, valamint az erősen ironikus felhangú *alomjavak* (*Streugut*) szóösszetétel – talán nem egyébre utal, mint a marhavagonban ürített emberi székletré, azokra a körülményekre, melyek közepette az emberek már emberi méltóságukat is elveszítették?

Feltehetnénk a kérdést, vajon lehet-e még ezt a szürrealisztikus költői látomást tovább fokozni, ám a válasz ott rejlik a rövid Celan-vers utolsó soraiban.

342 A verset saját fordításban közlöm. A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért: „STÜCKGUT gebaken, / groschengross, aus / überständigen Licht; // Verzweiflung hinzugeschipp, / Streugut; // ins Gleis gehoben die volle / Schattenrad-Lore.”

Igen, lehet fokozni – hiszen begördül a vágányra a telitömött tehervagon, immár árnyékként, pontosabban *árnyék-kerekekkel* (*Schattenrad-Lore*). Ugyan a *Lore* főnév a németben éppen úgy jelenthet ’teherautót’, illetve ’bányászcsillét’, de akár ’pótkocsit’ is, mint teherszállításra használt vasúti kocsit, csak úgy, miként a Celan költészetében gyakrabban előforduló *Wagen* szó is jelenthet akár ’szekeret’, akár ’személygépkocsit’,<sup>343</sup> itt talán valamenynyire egyértelműnek vehető a szó aktuális jelentése, hiszen e bizonyos kocsit egy vágányra, tehát minden bizonnyal egy vasúti pályaudvarra gördül be. Teszi mindezt fantomként, árnyékként, talán immár a gyászos történelmi események után valamikor, fedélzetén az ok nélkül meggyilkolt emberek kísérteteivel.

E kísértet-tehervagon nyilván nem más, mint borzalmas vízió, a trauma szülte delírium, melyet maga Celan immár talán az örület határán, félig-meddig elborult elmével, pszichés betegségektől kínoztva írt meg (a vers keletkezése 1968-as, tehát nem sokkal a költő öngyilkossága előtt keletkezett), a traumát még évtizedekkel később sem tudván feldolgozni.

A meggyilkolt emberek kísértetei – az örület szülte vízióként – talán bosszúra, elégtételre szomjaznak. Talán megengedhető még az az értelmezés is, hogy a meggyilkolt emberek lelkei nem csupán gyilkosaikon akarnak elégtételt venni, hanem magán a beszélőn is – rajta, aki velük szemben *életben maradt*. E feltételezhető bosszúszomj, illetve ön-kárhoztatás összefügg a Celan-versek szépség és borzalom határán történő elhelyezkedésével. A jelen szövegben nyilvánvalóan a borzalom, a delirisztikus látomás dominál. A szépség itt valamiféle egészen új értelmet nyer, bizonyos szélsőségesen bizarr képsorokból összeálló kései költeményekben létrehozva valami olyasmit, amit az *örület esztétikájának* nevezhetnénk.

\*\*\*

343 Vö. a sokat idézett és elemzett, a jelen dolgozatban is több helyen os értelmezett *Im Schlangenwagen* kezdetű Celan-verssel.

A TÚLCSORDULÓ kiáltás:  
társad, megnevezhetőn,  
az eltávozott könyvborítónál:

jöjj az olvasásfényel,  
ez itt  
a barikád.<sup>344</sup>

Az 1968-as kelezésű vers ugyancsak groteszk, mondhatni delíriumszerű képeket közvetít a befogadó felé.

Egy kétségbeesett kiáltás túlcsondul, egy megnevezhető társ pedig az eltávozott könyvborítónál áll éppen. Celan beszélője a következő strófában felszólít, s e felszólítást talán a mindenkori olvasó felé intézi – az olvasás fényével, az intellektus erejével kellene síkra szállni valamiféle harcban, hiszen mint a vers is mondja: *ez itt a barikád*. Celan itt egyértelműen utal az 1968-as, Párizsból kiindult, majd szinte egész Európán végigsöprő diáklázadásokra is, többek között a berlini diákfelkelésre, melynek halálos áldozatai is voltak.<sup>345</sup>

E referenciális olvasaton túl azonban a vers mindenképpen tükrözi a költői beszélő felfokozott, borzalommal telített mentális állapotát. Celan itt lírájában kissé szokatlan módon mintha forradalmárként szólalna meg, a forradalom, a lázadás célját azonban a rövid, enigmatikus vers már nem határozza meg – a forradalom, a barikád vajon maga lenne az örület színtere, ahol csupán a féktelen és céltalan erőszak tombol, hasonlóképpen a háborúban végbement értelmetlen, őrült erőszakoz?

344 A verset saját fordításban közlöm. A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért: DER ÜBERKÜBELTE ZURUF: dein / Gefährte, nennbar, / neben dem abgestossenen Buchrand: // komm mit dem Leseschimmer, / es ist / die Barrikade.”

345 Erre többek között Celan költői életművének kritikai kiadása is felhívja a figyelmet. Vö. Paul CELAN, *Kommentierte Gesamtausgabe*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2005, 841.

A vers ennél többet nem közöl velünk, s a celani líra kései darabjaihoz híven az olvasóra bízta felvetődő kérdések megválaszolását. E bizarr képsorok azonban mindenképpen lehetnek a zavart mentális állapot, egyfajta forradalmi megszállottság, örület közvetítői, s talán maga a forradalmári hangnemben megszólaló beszélő is – figyelembe véve Celan, az életrajzi személy 1968-ra immár igencsak elhatalmasodó depresszióját, zavart mentális állapotát – talán maga is „őrült”, delirált, akit áthat a lázadás patetikus atmoszférája, körülhatárolható céljai azonban már nincsenek. Itt a szöveg lehetséges szépségét, az esztétikai tapasztalatot ugyancsak a tomboló borzalom, a hozzá társuló esetleges (halál)félelem, az elhatalmasodó, talán magán a beszélőn, nem csupán annak világán úrrá levő örület generálja.

\* \* \*

A PANASZKŐ belei –  
végigtáncolnak a  
nyomorcsillagzat fényén.<sup>346</sup>

Különös, szélsőségesen minimalista, szinte haikuszerű három sor ez, Celan szokásos kései verseinél is szűkszavúbbra fogott alkotás. 1965-ös kelezésű vers, melyet azonban a szerző életében megjelent köteteiből kihagyott, s csak halála után, a hagyatékból hátramaradt versek között látott napvilágot.

E sorok első olvasásra akár erős rokonságot mutathatnának a haiku műfajának poétikájával, mégis olybá tűnik, e távol-keleti műformáról itt vajmi kevésbé van szó. Szó van viszont a kibelezett *panaszkőről* (*Klagstein*), s e kibelezett kő bensőségei végigtáncolnak a *nyomorúság csillagzatának* (*Elangestirn*) fényén. A *Gestirn* (csillagzat) főnév játékba hozza a német

346 A verset saját fordításban közlöm. A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért: „DIE EINGEWEIDE des Klagsteins, / breigetanz im Licht / des Elangestirns.”

*Stirn* ('homlok') főnevet is, mely Celan költészetében több helyen felbukkanó kulcsmotívum, a tudás, az emlékezés helye.

E minimalista képsor, kiegészülve a homlok szemantikai mezejével vajon mi más, ha nem olyan költő látomás, mely nem máshonnan, mint az örület határáról szól vissza az olvasóknak? Paul Celan már 1965-ben sem volt egészen beszámítható mentális állapotban, első pszichiátriai gyógykezelésére már dokumentáltan 1962-ben sor került. E költői rémlátomás ugyanakkor hihetetlenül pontos, redukált leírásaként is olvasható annak a lelki és mentális állapotnak, amelyben a valaki az elszenvedett, feldolgozhatatlan traumák után – a kár évtizedekkel az eseményeket követően – permanensen lehet. Egy kő, mely a panaszt, a szenvedést szimbolizálja, talán olyan borzalmak után vagyunk, hogy maga az élettelen kő is életre kel és panaszkodik, kétségbeesetten hallatja a hangját – még ezt a követ is meggyalázzák, kibelezik, a benne felgyűlt szenvedés pedig a nyomorúság csillagainak fényén/fényében táncol, tekereg, örvénylik tova. Hol másutt világíthatna a nyomorúság csillagfénye, mint az emberi szenvedés csúcspontján, valahol az emberi történelem gyászos eseményeinek égboltján? Olvasatunk talán túlságosan is referenciákhoz köti magát, s a szöveg talán ennél általánosabb, kevésbé valóságreferenciákhoz kötött értelmet is hordoz, ám mégis felvetődik a kérdés: vajon milyen mentális állapotban lehet az a költői beszélő, milyen mentális állapotból szólalhat meg a fenti rövid vers, ha mindezt a groteszk, delírium-szerű képsort a lehető legkevesebb szóba öntve kinyilatkoztatja?

A versszöveg, illetve a vers felé intézett olvasói kérdés talán már a választ is magában foglalja – a fragmentált látomás a trauma, a fel nem dolgozható múlt szülte groteszk álomképként kerül az olvasó elé, az az állapot pedig, amelyből mind a költői beszélő, mind a vers világába bevonódó olvasó szemléli a kevés, ám annál súlyosabb szó által felépített mentális univerzumot, mindenképpen hasonlatos az örülethez. Talán még nem maga az örület, csupán valamiféle örületközeli, annak határán elhelyezkedő állapot ez, mely azonban a belőle egyértelműen sugárzó borzalmon túl szépséget is implikál, mely valamilyen mértékben talán enyhítheti a száz százalékból nyilván feldolgozhatatlan traumát.

\*\*\*

SZEMKÖZETEK, lázaktól  
átigézve,

fegyelmezetten,  
féktenül gyűlnek  
az izotermák,

izoglosszák osztanak  
egyforma, megkövesült  
szabadságot.<sup>347</sup>

Bizarr képpel indít a fenti, a *Schneepart* című kötet írása idején keletkezett, ám a kötetből kihagyott, s csak majdan a szerző hagyatékából előkerült vers is. *Szemközete*kről, pontosabban egy meghatározott közetfajtáról, a gneiszről van szó. A zsidó misztikában a kőnek szimbolikus jelentősége van, többek között a bölcs, Isten által megszólított/kiválasztott emberek szeme mögött/helyén is kő van. E kő azonban *lázaktól* van *átigézve* (*umwandelt von Fiebern*), a szemek tehát delíriumban, lázálomban forognak és nem vagy nem egészen a valóságot érzékelik. E köszemek előtt egy látomás bontakozik ki, mely ugyancsak nehezen értelmezhető, expresszív képek rövidre fogott sorozata: egyszerre *fegyelmezetten/alázatos* (*gehorsam*) gyűlnek a szemek előtt az antropomorfizált izotermák – azonos hőmérsékletű földrajzi pontokat összekötő geográfiai vonalak –, illetve izoglosszák – azonos nyelvi jelenségek előfordulási pontjait összekötő vonalak –, melyek mindenkit *egyforma, megkövesül szabadsággal*

347 A verset saját fordításban közlöm. A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért: „AUGENGNEISE, umwandelt / von Fiebern, // gehorsam / sammeln sich un- / bändig die Isothermen, // Isoglossen zerfallen / zu einerlei, steinerlei. / Freiheit.”

(*einerlei, steinerlei Freiheit*) ruháznak fel. A líra nyelvébe a laikus olvasó számára szinte ismeretlen, rideg szakszavak keverednek,<sup>348</sup> ráadásul mindezt lidércnyomásszerű képek sorozatában vetíti elénk a vers. Az izotermák és izoglosszák olyan vonalak, melyek azonos jelenségeket kötnek össze a térképen, tehát lényegében uniformizálnak. Különösen sugallhatja ezt az *egyforma, megkövesült szabadság* paradox képze. A szabadság fogalmának a valamilyen szintű egyformaság, ebből kifolyólag pedig az emberek közötti egyenlőség koncepciója még nem feltétlenül mond ellent, a *megkövesült* (az *einerleira* rájátszva, Celanra jellemző neologizmusként: *steinerlei*) jelző azonban mindezt bizarrá és ironikussá teszi, hiszen a szabadság lényege bizonyos szempontból az állandó mozgás lehetősége, a dinamizmus.

Valamiféle erőszakos uniformizációt, negatív utópiát tárnának elénk Celan e kriptikus, a delírium határán mozgó sorai? A szakszavak beépítése a lírába, mely technika a szerző műveiben gyakran előfordul, sugallhatja azt is, hogy a szöveg voltaképpen beavatottakhoz, a homályos jelentésű szavakat értelmezni képes olvasókhoz szól – talán csak beavatottak érthetik meg e furcsa, enigmatikus költői látomást. A lázálomban felgyűlő izotermák, majd a megkövesült szabadságot osztó izoglosszák költőt és olvasót egyaránt valahová az örület határára, talán még a láz(álmok)on is túlra juttatják, ahol még a szépség fogalma is radikálisan átértelmeződni látszik, s ahol már a világon semmit nem vagyunk képesek úgy érzékelni, mint korábban.

\* \* \*

348 Vö. Celan maga szenvedélyes szótárolvasó volt, nyelvészeti-etimológiai érdeklődése egész életművére kihatott, azon olvasóknak pedig, akik verseit nehezen értelmezhetőnek vagy megfejthetetlennek találták, azt javasolta, olvassák azokat szótár segítségével.

CSILLÁMZSIGEREK, rajtuk  
keresztül  
löktem célba a színsüket  
némaságot.

Csúszott,  
a szívplyvába,  
oda szóródnak  
a szövetséges  
gondolatok.<sup>349</sup>

Szinte értelmezhetetlen képpel, csillámló/ragyogó zsigerek (*Glimmerköse*) félelmetes látványával veszi kezdetét a fenti vers, mintha egy kibelezett ember meggyalázott holttestén csillanna meg valamiféle transzcendens fény.

A delírium határáról megszólaló költői beszélő azonban korántsem áll meg itt – narratív módon beszél el egy látomásszerű eseménysort, mely szerint e csillámló zsigereken át dobta célba a *színekre süket némaságot, hallgatást* (*farbtaube Stille*).

E némaság a költői elbeszélés tanúságtétele szerint lefelé csúszott, a *szívplyvába*.<sup>350</sup> A pelyva nem más, mint a gabona magjainak lehántolt héja, az eredeti német szövegben megjelenő *H-Kaff* szóösszetétel pedig abból a szempontból érdekes, hogy a Kaff főnév német tájszó, mely elsősorban pelyvát, ugyanakkor pejoratív értelemben provinciális, elhanyagolt községet, tájat is jelent. A *H-Kaff/Herzkaff* összetétel ebből kifolyólag ugyanúgy jelenthet 'szív-tájat', 'szív-ugart', 'szív-falut' is, ahová a némaság, e színesztetikus módon a színekre

349 A verset saját fordításban közlöm. A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért: „GLIMMERGEKRÖSE, an ihm / entlang / schob ich die farbtaube / Stille ins Ziel. // Sie schlitterte weg, / ins H-Kaff, / da pritschelte ja / das bundesgenössische / Denken.”

350 Celan lírai életművének kritikai kiadása szerint az első olvasásra talán értelmezhetetlennek ható *H-Kaff* szóösszetétel előtagja a *Herz* ('szív') főnév rövidítése.

süket (a színeket nem érzékelő?) némaság végül is célzottan eljutott/lecsúszott. A költemény sugalmazása szerint e szív-pelyva/szív-ugar olyan hely, amely mindent elnyel, magába zár, afféle fekete lyukként – ahonnet nincsen visszaút. Amennyiben megmaradunk a *pelyva*-értelmezésnél, úgy ezen összetétel jelentheti akár halott, meggyilkolt emberek kivágott és lehántolt szíveinek hal-mát is, mely a versszövegben jelenlévő borzalmat tovább erősíti. E talán halott emberek szíveiből álló halom elnyelő még a színekre immár süket némaságot is, s ami talán még fontosabb, a vers zárata szerint: e helyre sodródnak a *szö-vetséges gondolatok/gondolkodás* (*bundesgenössische Denken*) is. Érdekes kérdés lehet persze, vajon kivel is szövetséges ez a bizonyos gondolkodás, mely végleg elveszni látszik a szív-pelyvában? Talán maga a költői beszélő veszíti el a világgal szövetséges gondolatait, s merül alá egy halálközeli, örületszerű állapotban, ahonnet már nem térhet vissza? Vagy éppen a külvilág vele, a költői beszélővel szövetséges gondolkodása merül el az embertelenség mélyén, lehántolt szívhéjak között? Bármelyik választ is találjuk érvényesebbnek, a vers záró képe mindenképpen lidércnyomásszerű és vagy a beszélő, vagy az egész világ megőrülését sugallja. Alámerülés, elsüllyedés egy olyan költői tájon, ahol a domináns létező immár csak valami meghatározhatatlan, szorongással telített borzalom és örület. Még a szöveg, valamint a szöveg által konstruált imaginárius világ esetleges szépségét, esztétikai dimenzióit is a szorongással vegyes, rémálomszerű látomássorozat konstituálja, hiszen a vers költői ereje talán éppen a szürrealisztikusan borzalmas, ép ésszel szinte felfoghatatlan és magunk elé képzelhetetlen képsorban és annak élményszerű elbeszélésében rejlik.

A Celan kései költészetére oly jellemző ismétléskényszer természetesen itt is erőteljesen jelen van. Amennyiben a versnek megkísérlünk referenciális olvasatot tulajdonítani, úgy a legegyszerűbb és legkézenfekvőbb tájékozódási pont továbbra is az elszenvedett és soha fel nem dolgozott trauma. Ezen olvasat persze talán kissé leegyszerűsíti és leszűkíti a szöveg értelmezési terét, ám ennek alapján mindenképpen elfogadható állításnak tűnhet, hogy Celan kései lírájának bizonyos darabjait a trauma által indukált delírium/örület hatja át, mely egyszerre jelenik meg emlékkép- és álomképszerűen, s nincs ez másként a fenti vers esetében sem.

\*\*\*

KIÚZETVE magadból, nem küzdesz tovább,  
ilyen ez a játék,  
melyet a mandulafenyők, napokkal megszórtan,  
az árnyaknak ajándékoznak,  
ott, hol a szakállasok tolonganak.<sup>351</sup>

A fenti ötsoros, kései vers az önmagunkból való kiűzetés paradox képével indul. Az ön- és sortárs-megszólító lírai beszélő ugyancsak lázálomhoz, delíriumhoz hasonló állapot közepette deklarálja, hogy nem küzd tovább, ironikusan jegyezve meg, milyen is az a játék, melyet feltehetően akarta ellenére játszani kényszerült.

A játékot – ismételten egy igencsak hátborzongató kép keretében – *napokkal megszórt mandulafenyők* (*die Pinien, mit Sonne beworfen*) árnyéka-inak (meggyilkolt emberek lelkeinek?) ajándékozzák, mégpedig ott, ahol a *szakállasok* (*die Barthaare*), amennyiben ismét egy referenciális olvasatra tesszünk kísérletet, az igaztalanul meggyilkolt zsidó emberek gyülekeznek/tolonganak. Itt megint csak a pszichoanalízissel szorosan összefüggő *ismétléskényszerről* (*Wiederholungszwang*) lehet dolgunk. A hely, ahol a szakállasok tolonganak, nyilvánvalóan meghatározhatatlan, annyi azonban bizonyos, nem evilági – sokkal inkább túlvilági, alvilági, látomásbéli helyszín, ahol talán már csak a halottaknak van helyük, s amelyet már csupán az örület határáról, látomás formájában lehet meglátni.

Kulcsmotívuma az öt enigmatikus sornak a napokkal megszórt, antropomorfizált mandulafenyők csoportja, ezen belül is a leír formában meg nem jelenített, csupán áttételesen jelenlévő termés, a mandula. Celan

351 A verset saját fordításban közlöm. A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért: „VERJAGT aus dir selber, entweichst du dir nicht, / das ist das Spiel, / das die Pinien, mit Sonne beworfen, / den Schatten spenden, / wo sich die Barthaare drängen.”



számos versében a mandula ugyancsak az igazságtalanul meggyilkolt emberek jelképévé emelkedik,<sup>352</sup> illetve ezzel egyetemben utalás lehet a nagy orosz költőelődre, Oszip Mandelstamra, aki szintén egy totalitárius diktatúra igazságtalanul odaveszett áldozata volt. A mandula az értelmetlen halál, illetve az átél és fel nem dolgozható trauma szimbóluma. Ezen olvasattal egybecsenghet, hogy a napokkal megszórt mandulafenyők az élet játékát az árnyaknak, a túlvilág lényeknek ajándékozzák. Történik mindez azon a helyen, ahol a szakállasok, a már meggyilkolt emberek lelkei, lidércei tolonganak.

A költői beszélő mindezt egy paradox helyzetből, önmagából kiűzve, önmagát feladva szemléli, talán éppen saját józan ítélőképességén túlról, az örület pereméről szemléli. Ez az állapot, mely a mindössze ötsoros versben körvonalazódni látszik, a feldolgozhatatlan trauma, a csak áttételes módon szavakba önthető borzalom folyamánya, a költői beszéd pedig éppen ez az irracionalitás, a delírium hangja és az általa megszólaltatott ismétléskényszer emelheti magas esztétikai szintre. A költő önmagán kívülre került, űzött vad, s ami talán még súlyosabb, önmaga felett mondja ki ezt az ítéletet. Az eredmény: egy borzalommal, örülettel átítatott szépségeszmény, mely azonban mindenképpen erős hatást képes gyakorolni a mindenkor befogadóra.

\* \* \*

BELÉD FECSKENDEZIK a növényvédő szert:  
ezt kell keznednek  
életre keltenie,

352 Vö. a *Zähle die Mandeln* (Számold a mandulákat) kezdetű Celan-verssel!

oldozd el a magzatvidámakat,  
szempillájuk helyén  
toronytövis fakad,

mit soha nem hittek el,  
életre kel.<sup>353</sup>

E hagyatékából hátramaradt kései vers ugyancsak bizarr, félelmetes költői képekkel veszi kezdetét – *növényvédő szert* (*Planzenschutz*), azaz a kártevőtől egyszerre védő, ugyanakkor mérgező anyagot fecskendeznek a meghatározhatatlan (ön)megszólitottba, akinek valamit (*ezt*) keze által kell életre keltenie. Szokatlan költői feltámadást beszél el a vers, a *magzatvidámak* (*Keimfrohen*), talán gyermeki módon tudatlan lelkek eloldozására szólít fel, akiknek szempillájuk helyén *toronytövis* (*Turmstacheln*) burjánzik – talán áttételes utalás a megfeszített Krisztus töviskoronájára is –, s végül *amit nem hittek el* (*Nimmergeglaubt*), ez a körvonalazhatatlan, egyetlen szokatlanul tömörítő szóösszetétellel megnevezett valami újra életre kel. Kérdés, vajon új élet teremődik, vagy csupán egy halott kel látszólagos, hamis életre? Az önmagával beszélgetést folytató költői szubjektum talán magát kelti kézrátétellel életre valamiféle paradox halálból? Vajon élet-e még egyáltalán, mely az örület magányában, e képletes ellen-feltámadásban várhat bárkire is? Érvényes lehet egy olyan értelmezés is, mely szerint az, *amit-soha-nem-hittek-el*, nem más, mint a leírhatatlan, átél trauma, melyet a költői beszélő az örület fenyegető árnyai közepette, a legvégső magányban életre kelt és újra valóságként tapasztal meg – akár oly módon, hogy maga is beleolvad, eggyé válik vele, hiszen önnön létezése többé nem elválasztható attól, amit valaha átél, s ami egész életére visszavonhatatlanul rányomta a bélyegét. Itt

353 A verset saját fordításban közlöm. A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért: „SIE FÜTTERN dir Planzenschutz ein: / das soll deine Hände / beleben, // knote die Keimfrohen los, / bewimpere sie / mit Turmstacheln, // Nimmergeglaubt / macht flügge.”

talán már felesleges valóságreferenciákat keresnünk, hiszen a versszöveg ön-maga valóságát konstruálja meg, s ebből az örületközeli magánvalóságból szólít meg minket. Esztétikai súlya éppen abban áll, hogy az örület pereméről/magából az örület állapotából, a lidércnyomásból kiszólva próbálja meg megnevezni/újrateremteti, rekonstruálni és talán ezáltal megérteni azt, ami egyébként megnevezhetetlen és megérthetetlen. E borzalommal, örülettel átítatott, önmaga hiábavalóságát is vállaló megszólalásmód az, mely Celan egyébként szinte hozzáférhetetlen kései verseit olyan erős szövegekké teszi, megteremtve az örület egyszerre álomkép és lidércnyomásszerű emlékképként megnyilvánuló esztétikáját.

Az abszurdként jellemezhető költői látomások legkevesebb szóban történő kinyilatkoztatásának sok köze van az írás, a megnyilatkozás teljes fel-függesztéséhez. Is. Az állapot, amelyből/ahonnan Celan e kései verseinek beszélője megszólal, lehet voltaképpen a neutrum állapota is.

Blanchot nézete szerint az írás bizonyos esetekben a *désastre*, a borzalom, a katasztrófa megírása.<sup>354</sup> A *désastre* lehet egy trauma borzalma is, mely magának Celannak a szavával élve mindenképpen *untrügliche Spurt*, azaz meg-hamisíthatatlan nyomot hagy magán az íráson. A mű maga válik metaforikus sebhellyé (*Wundmal*),<sup>355</sup> mely magán viseli a megtörténtek nyomát, nem egyszerűen kifejezi azt. Celan kései lírája, „az örület esztétikája” felől olvasható versek nem egyszerűen a *désastre*, a katasztrófa tapasztalatára utalnak. Az írás az én felől fogalmazódik meg, és egyúttal ráébreszt és maga is ráébred az értelem távollétére. A *désastre* minden tapasztalatot megfoszt hatalmától, autenticitásától, az autoritás teljesen kiiktatódik, az írás pedig valamilyen elfeledett/elhallgatott helyen, szinte önmagát visszavonva szólal meg.

Az írás a neutrum, a semleges tér igézetébe kerül. Maga is önellentmondássá válik, hiszen a lehető legmesszebbre tolná ki a közlés és közvetítés

354 Vö. Maurice BLANCHOT, *The Writing of the Disaster*, ford. Ann SMOCK, Nebraska UP, Lincoln–London, 1995.

355 Vö. az *Atemkristall* ciklus sokat elemzett *Stehen* kezdetű versével.

lehetőségét, egészen a megsemmisülés, az önfelszámolás határáig.<sup>356</sup> Celan az örület határán, a megsemmisülés-közeli térben mozgó versei minimalista poétikájukkal maguk is felismerik, hogy a kimondott szó nem képes precízen megnevezni valamit. A neutrum állapota a helyes megnevezés bizonytalanságának felismerése és visszavonása. Ebben a létállapotban/léten kívüli vagy léten túli állapotban a szavak már nem bírnak definitív erővel. A művészet műve a *désastre*, a borzalom közepette eltörli a bármi iránti tulajdonításba vetett hitet, a tárgy és a szubjektum bináris logikája felszámolódik.<sup>357</sup> Miként maga Celan is megfogalmazza, az irodalom itt megnyílik valamiféle nem-létező helynek, amely helyen valami paradox módon még létezőbbé válhat, mintha a nyelv által lenne definiálva.

E gondolkísérletet folytatva Celan az „örület esztétikája” irányából olvasott versei talán párhuzamba állíthatóak Roland Barthes a neutrumról alkotott elképzelésével is.<sup>358</sup> Barthes ugyancsak Blanchot nyomán gondolkodik a neutrum állapotáról, mely szerinte lényegében nem más, mint egyfajta vágy. Egyúttal persze visszavonás és visszavonulás mindenféle hatalomtól és erőszaktól, ám paradox módon maga is egyfajta erőszakként definiálható. A neutrum, ahol Celan kései versei is mozognak, nem más, mint visszavonulás, várakozás, nem-időben-lét – várakozás a visszavontságból való kitörésre, a valamivé válásra.<sup>359</sup> Celan örület határán mozgó szövegei lényegében mintha éppen ugyanezt tennék: szinte mindentől visszavonják magukat, a neutrum állapotából, a szinte-megsemmisülés határáról szólalnak meg, ám ugyanakkor ott rejlik bennük a vágy, a *désastre*, az elszenvedett trauma

356 Vö. Bacsó Béla kommentárjával Maurice Blanchot könyvéről: Bacsó Béla, *A művészet és a neutrum. Megjegyzések Blanchot L'écriture du désastre című művéről*, Alföld 2008/7., 83–36.

357 Uo.

358 Vö. Roland BARTHES, *Das Neutrum. Vorlesung am Collège de France 1977–1978*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2005.

359 Uo.; illetve idézi: BACSÓ, I. m.

nyomán munkáló elfojtott düh, hogy bár felszámolják/felszámolták magukat, mégis jelen van bennük a visszatérés, a valamivé-válás vágya.

A neutrum állapota hasonlatos a lényegi, teljesen lecsupaszított magány állapotához, melyről Blanchot ugyancsak beszél. Írni adott esetben nem mást jelent, mint eleve belépni a magány igenlésébe. Az állapot, amikor paradox módon már nincs világ, és amikor még nincs világ.<sup>360</sup>

360 Maurice BLANCHOT, *Az irodalmi tér*, ford. HORVÁTH Györgyi – LŐRINSZKY Ildikó – NÉMETH Marcell, Kijárat, Budapest, 2005, 19.

## PAUL CELAN ÉLETRAJZA

Paul Celan Paul Antschel néven született, egy németül beszélő zsidó család egyetlen gyermekeként, 1920. november 23-án, a mai Ukrajna területén, Csernovitzban, mely előbb az éppem akkor felbomló Osztrák-magyar Monarchiához, majd Romániához tartozott. Már fiatal korában érdeklődött a német költészet iránt, főként Novalis és Rilke hatott rá erősen. Hatéves korában német nyelvű általános iskolába írtatták szülei, majd a Safah Ivriah héber nyelvű iskolában tanult. 1933-ban csatlakozott egy antifasiszta ifjúsági mozgalomhoz.

1938-ban kezdte felsőfokú tanulmányait, Párizsban orvostudományt, a Csernowitzi Egyetemen újlatin filológiát tanult, nyelvtelhetsége igen korán megmutatkozott. 1940-ben, mikor Bukovina orosz megszállás alá került, majd a náci hadsereg is behatolt a területre, a költő apja egyes források szerint tifuszban halt meg, anyjával német katonák lövései végeztek egy koncentrációs táborban. A második világháború során Celan maga is megjárta a kényszermunkatáborokat, 1943-ig fogságban volt Európa különböző részein, de sikerült túlélnie a holokausztot.

Mikor hazáját megszállta a Vörös Hadsereg, Csernovitz pedig a Szovejtunióhoz került, a fiatal Paul Antchel 1944-ben Bukarestbe menekült, ahol folytatta a németnyelvű lírai költők életművének, például Geog Trakl és Rainer Maria Rilke verseinek tanulmányozását. Mivel szüleit a németek által előidézett háború és népiirtás során veszítette el, anyanyelve pedig a német volt, a német és a zsidó identitás ellentmondása élete végéig kísértette, habár ahogyan sok közép-európai zsidó értelmiségi, Németországot elsősorban az írók és gondolkodók nemzetének tartotta a nácizmus borzalmait ellenére.

Nevét először Paul Aurelre, majd romános helyesítéssel Ancelre, végül ennek anagrammájaként Celanra változtatta, ezen a néven vált ismertté. Bukarestben fordítóként és szerkesztőként dolgozott egy könyvkiadónál,

1948-ban Párizsba emigrált, ahol az École Normale Supérieure német nyelvtanára lett. 1952-ben Celan feleségül vette Gisèle Lestrangé grafikusművészt, aki nem volt zsidó, éppen ellenkezőleg, francia arisztokrata családból származott. 1951-ben ismerkedtek meg Párizsban, és a következő 19 évben a költő több mint 700 levelet írt feleségéhez. Levelezésük Celan fia, Eric Celan szerkesztésében 2002-ben könyv formában is kiadásra került. Celan levelezésben állt Ingeborg Bachmann költőnővel is, akivel közös költői levelezésük 1997-ben került kiadásra. Felesége arról is tudott, hogy Celannak viszonya volt a költőnővel, ám ezt idővel elfogadta.

Celan költői hírnevét először Nyugat-Németországban alapozta meg, első versei már az 1940-es évek végén megjelentek különböző folyóiratokban, de a sikert második, *Mohn und Gedächtnis* (Mák és emlékezet) című kötete hozta meg neki, mely tartalmazza a szerző talán legismertebb versét, a *Halálfűgát*, amely Celant a holokauszt egyik legfontosabb költőjévé tette.

A költő számos barátja, például René Char és Nelly Sachs érezték a restrikciónak, amelyek zsidó identitásukból kifolyólag érintették őket, illetve a történelmi nyomást, melyet a Holokauszt maga jelképezett. Amikor Celan megkapta a Bréma város díját a Német Irodalomért, a következőképpen nyilatkozott:

Csupán egy dolog maradt elérhető, közeli és bizonyos minden veszteségen túl: a nyelv. Igen, a nyelv. Minden ellenében a nyelv maradt bizonyos, a veszteségek ellenére is. Ám meg kellett tapasztalnia saját válaszadási képtelenségét a borzalmas csenden keresztül, a gyilkos beszéd ezer sötétségén keresztül. D mindennek ellenére túlélte.

1963-ban megjelent, *Die Niemandsrose* (A senki rózsája) című kötete jelezte a szerző visszatérését az emberi szenvedés jelentés nélküli mivoltának témájához.

Mikor Claire Goll, az elhunyt költő, Yvan Goll özvegye egyes versei alapján plágiummal vádolta Celant, a költő idegösszeroppanást kapott. Bár Celan maga valóban lefordította Yvan Goll néhány versét franciáról

németre, saját verseiben azonban nyoma sem volt plágiumnak. Ennek ellenére még az 1960-as években is érték ilyesfajta vádak. Ezen kívül olyan szerzőktől fordított, mint Cocteau, Michaux, Mandelstam, Ungaretti, Pessoa, Rimbaud, Valéry, Char, du Bouchet vagy Duphin. 1960-ban Georg Büchner-díjjal tüntették ki, már életében a második világháború utáni Európa egyik legjelentősebb költőjeként tartották számon. 1967-ben találkozott Martin Heideggerrel, a filozófussal, aki 1933-tól a náci párt tagja volt, és a háború után pár évig még tiltólistán szerepelt. Többszöri találkozás után Heidegger így nyilatkozott róla: „Celan beteg. Reménytelenül”, és náci múltjáért nyíltan sosem kért bocsánatot. A két szerző ennek ellenére végig kölcsönös megbecsüléssel viseltetett egymás iránt, Celan egyik találkozásuk írta meg *Todnauberg* című versét.

1969-ben Celan Izraelbe is ellátogatott. Személyes viszonya a judaizmust illetően végig komplikált volt, de verseiben kétségtelenül sok zsidó identásra utaló motívum húzódik meg, sőt, 1965-ben, mikor depresszióval egy rövid ideig pszichiátrián kezelték, még héber nyelven is írt pár rövidebb verset. A Holokausztot sehogyan sem tudta feldolgozni, a költői sikerek és a szakmai megbecsülés ellenére sem. 1970-ben, ötvenedik életéve betöltése előtt, valószínűleg május elsején a Szajnába vetette magát. A zsebnaptárában talált utolsó bejegyzés: „*Indulj, Paul!*” Három befejezetlen kötete egy könyvben, 1986-ban, több mint 15 évvel a halála után látott napvilágot.

Halála óta rengeteg irodalomtörténész foglalkozott vele Európa- és Amerika-szerte, verseit számtalan nyelvre lefordították, az eddig publikált róla szóló, többek között angolul, németül, franciául (de akár spanyolul, olaszul, magyarul, oroszul stb.) megjelent monográfiák, tanulmánykötetek és tanulmányok száma több százra tehető, máig a 20. század egyik legjelentősebb költőjeként tartják számon.

## FÜGGELÉK

*Paul Celan nemzetközi recepciójának válogatott bibliográfiája*

### Jelentősebb tanulmánykötetek

*Argumentum e silentio*, szerk. Amy D. COLIN, de Gruyter, Berlin, 1986.

*Centre-jour. Etudes sur Paul Celan*, szerk. Martin BRODA, Cerf, Paris, 1986.

*Datum und Zitat bei Paul Celan*, szerk. Chaim SHOHAM – Bernd WITTE, Lang, Bern, 1987.

*Paul CELAN, Atemwende. Materialien*, szerk. Gerhard BUHR – Roland REUSS, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1991.

*Paul Celan. Materialien*, szerk. Winfried MENNINGHAUS – Werner HAMACHER, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996.

*Psalm und Hawdalalah. Zum Werk Paul Celans*, szerk. Joseph P. STRELKA, Lang, Bern, 1987.

*Über Paul Celan*, szerk. Dietlind MEINECKE, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973.

*Word Traces. Readings of Paul Celan*, szerk. Aris FIORETOS, Johns Hopkins UP, Baltimore–London, 1994.

#### Monográfiák

Ulrich BAER, *Remnants of Song. Trauma and Experience of Modernity in Baudelaire and Celan*, Stanford UP, Stanford, 2000.

Gerhart BAUMANN, *Erinnerungen an Paul Celan*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1986.

Henriette BEESE, *Nachdichtung als Erinnerung. Allegorische Lektüre einiger Gedichte von Paul Celan*, Agora, Darmstadt, 1976.

Giuseppe BEVILACQUA, *Lecture Celaniane, Le Lettere*, Firenze, 2001.

Maurice BLANCHOT, *Le dernier á parler, Fata morgana*, Montpellier, 1986.

- Jean BOLLACK, *Pierre de coeur. Un poème inédit de Paul Celan „Le Périgord”*, Fanlac, Perigeux, 1991.
- Martine BRODA, *Dans la main de personne. Essai sur Paul Celan*, Cerf, Paris, 1986.
- Gerhard BUHR, *Celans Poetik*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1976.
- Israel CHALFEN, *Paul Celan. Eine Biografie seiner Jugend*, Insel, Frankfurt am Main, 1979.
- Amy D. COLIN, *Paul Celan. Holograms of Darkness*, Indiana UP, Bloomington, 1991.
- Jacques DERRIDA, *Schibboleth. Für Paul Celan, Passagen*, Wien, 1986.
- John FELSTINER, *Poet, Survivor, Jew*, Yale UP, New Haven – London, 1995.
- Hans-Georg GADAMER, *Wer bin ich und wer bist Du?*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1986.
- Jerry GLENN, *Paul Celan*, Twayne, New York, 1973.
- Edmond JABÈS, *La mémoire des mots. Comment je lis Paul Celan*, Fourbis, Paris, 1991.
- Marlies JANZ, *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Aesthetik Paul Celans*, Syndikat, Frankfurt am Main, 1976.
- Dorothee KOHLER-LUGINBÜHL, *Poetik im Lichte der Utopie. Paul Celans poetologische Texte*, Lang, Bern, 1986.
- Heinz-Michael KRÄMER, *Eine Sprache des Leidens. Zur Lyrik Paul Celans*, Grünwald, München, 1979.
- Irene Elizabeth KUMMER, *Unlesbarkeit dieser Welt. Spannungsfelder moderner Lyrik und ihr Ausdruck im Werk von Paul Celan*, Athenäum, Frankfurt am Main, 1987.
- Roger LAPORTE, *Lectures de Paul Celan*, Ulysse, Plombières-lès-Dijon, 1986.
- James K. LYON, *Paul Celan and Martin Heidegger. An Unresolved Conversation 1951–1970*, Johns Hopkins UP, Baltimore–London, 2006.
- Peter MAYER, *Paul Celan als jüdischer Dichter*, Heidelberg, 1969.
- Dietlind MEINECKE, *Wort und Name bei Paul Celan. Zur Widerruflichkeit des Gedichts*, Gehlen, Bad Homburg, 1970.

- Winfried MENNINGHAUS, *Paul Celan. Magie der Form*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1980.
- Peter Horst NEUMANN, *Zur Lyrik Paul Celans*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1990.
- Leonard OLSCHNER, *Der feste Buchstab. Erläuterungen zu Paul Celans Gedichtübertragungen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1985.
- Otto PÖGGELER, *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*, Alber, Freiburg, 1986.
- Margit SCHÄRER, *Negationen im Werke Paul Celans*, Juris, Zürich, 1975.
- Georg-Michael SCHULZ, *Negativität in der Dichtung Paul Celans*, Niemeyer, Tübingen, 1977.
- Petre SOLOMON, *Paul Celan. Dimensiunea românească*, Kriterion, Bukarest, 1987.
- Thomas SPARR, *Celans Poetik der hermetischen Gedichts*, Winter, Heidelberg, 1989.
- Peter SZONDI, *Celan-Studien*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1971.
- Laura TERRENI, *La prosa di Paul Celan*, Libreria Sapere, Nápoly, 1985.
- Rochelle TOBIAS, *The Discourse of Nature in the Poetry of Paul Celan: The Unnatural World*, Johns Hopkins UP, Baltimore–London, 2006.
- Klaus VOSWINCKEL, *Paul Celan. Verweigerte Poetisierung der Welt. Versuch einer Deutung*, Stiehm, Heidelberg, 1974.
- Klaus WISSENBERGER, *Die Elegie bei Paul Celan*, Francke, Bern, 1969.
- Barbara WIEDEMANN-WOLF, *Antchel Paul – Paul Celan. Studien zum Frühwerk*, Niemeyer, Tübingen, 1985.
- Ralf ZSCHACHLITZ, *Vermittelte Unmittelbarkeit im Gegenwart. Paul Celans kritische Poetik*, Lang, Frankfurt am Main, 1990.
- Fontosabb tanulmányok, esszék, könyvfejezetek
- Theodor W. ADORNO, *Aesthetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973, 475–477.
- Beda ALLEMANN, *Paul Celans Sprachgebrauch = Argumentum e silentio*, szerk. Amy D. COLIN, de Gruyter, Berlin, 1986, 3–15.



- Dietger BANSBERG, *Paul Celans Sprachgitter. Eine Interpretation, Seminar* 12/1. (1976), 2–37.
- Gerhart BAUMANN, „...durchgründet vom Nichts...“, *Etudes germaniques* 25 (1970), 277–290.
- Giuseppe BEVILACQUA, *Zu Paul Celans Gedichtzyklus Atemkristall = Bernhard BÖSCHENSTEIN – Giuseppe BEVILACQUA, Paul Celan. Zwei Reden, Deutsche Schillergesellschaft, Marbach am Neckar, 1990.*
- Bernhard BÖSCHENSTEIN, *Paul Celan, in Studien zur Dichtung des Absoluten, Atlantis, Zürich, 1968.*
- Bernhard BÖSCHENSTEIN, *Erste Notizen zu Paul Celans letzten Gedichten. Zur zweiten Abteilung von Zeitgehöft, Text + Kritik* 53–54 (1977), 151–154.
- Bernhard BÖSCHENSTEIN, *Hölderlin und Celan = Paul Celan. Materialien, szerk. Winfried MENNINGHAUS – Werner HAMACHER, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996, 191–200.*
- Bernhard BÖSCHENSTEIN, *Celan und Mandelstam. Beobachtungen zu ihrem Verhältnis, Celan-Jahrbuch* 2 (1988), 155–168.
- Renate BÖSCHENSTEIN-SCHÄFER, *Allegorische Züge in der Dichtung Paul Celans, Etudes germaniques* 25 (1970), 251–265.
- Jean BOLLACK, *Paul Celan sur sa language = Argumentum e silentio, szerk. Amy D. COLIN, de Gruyter, Berlin, 1986, 113–153.*
- Peter BUCHKA, *Die Schreibweise des Schweigens. Ein Strukturvergleich romantischer und zeitgenössischer deutschsprachiger Literatur, Hanser, München, 1974, 45–58.*
- Gerhard BUHR, *Von der radikalen In-Frage-Stellung der Kunst in Celans Rede „Der Meridian“, Celan-Jahrbuch* (2) 1988, 169–208.
- Paul COATES, *Flower of Nothingness. The Spätwerk of Paul Celan = Words after Speech. A Comparative Study of Romanticism and Symbolism, Macmillan, London, 1986, 145–182.*
- John FELSTINER, *Paul Celan in Translation: Du sei wie du, Celan's „Du Sei Wie Du“, Prooftexts* 3 (1983), 91–108.

- Günter FIGAL, *Gibt es hermetische Gedichte? Ein Versuch die Lyrik Paul Celans zu charakterisieren = Paul CELAN, Atemwende. Materialien, szerk. Gerhard BUHR – Roland REUSS, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1991, 301–310.*
- Eleonore FREY, *La poésie ne s'impose plus, ell s'expose. Zu Paul Celans Poetik = Psalm und Hawdalal. Zum Werk Paul Celans, szerk. Joseph P. STRELKA, Lang, Bern, 1987, 22–36.*
- Hans-Georg GADAMER, *Sinn und Sinnverhüllung bei Paul Celan = UÖ., Poetica, Insel, Frankfurt am Main, 1977, 119–134.*
- Hans-Georg GADAMER, *Celans Schlussgedicht = Argumentum e silentio, szerk. Amy D. COLIN, de Gruyter, Berlin, 1986, 58–71.*
- Hans-Georg GADAMER, *Phänomenologischer und semantischer Zugang zu Celan? = Paul CELAN, Atemwende. Materialien, szerk. Gerhard BUHR – Roland REUSS, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1991, 58–71.*
- Jerry GLENN, *Celan's Transformation of Benn's Südwort. An Interpretation of the Poem „Sprachgitter“, German Life and Letters* 21/1. (1967), 11–17.
- Michael HAMBURGER, *Paul Celan. Notes Towards a Translation, PN Review* 6/6 (1980), 58–59.
- Ulrich KONIETZNY, *„All deine Siegel erbrochen?“. Chiffren oder Baumläufer im Spätwerk Paul Celans, Celan-Jahrbuch* 2 (1988), 107–120.
- Jürgen LEHMANN, *Atem und Verstummen. Anmerkungen zu einem Motivkomplex bei Mandelstam und Celan = Paul CELAN, Atemwende. Materialien, szerk. Gerhard BUHR – Roland REUSS, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1991, 187–200.*
- Emmanuel LÉVINAS, *De l'être à l'autre = UÖ., Noms propres, Fata morgana, Paris, 1976, 59–66.*
- Otto LORENZ, *Passio. Celans zeitgeschichtliches Eingedenken: Engführung = Schweigen in der Dichtung Hölderlins, Rilkes und Celans. Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 171–243.*

- James K. LYON, *Ganz und gar nicht hermetisch. Überlegungen zum „richtigen“ Lesen von Paul Celans Lyrik = Psalm und Hawdalah. Zum Werk Paul Celans*, szerk. Joseph P. STRELKA, Lang, Bern, 1987, 171–191.
- Klaus MANGER, *Die Königsäsur. Zu Hölderlins Gegenwart in Celans Gedicht, Hölderlin-Jahrbuch 23 (1982–1983)*, 156–165.
- Hans MAYER, *Sprechen und Verstummen der Dichter = UÖ., Das Geschehen und das Schweigen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1969, 11–34.
- Winfried MENNINGHAUS, *Wissen oder Nicht-Wissen. Überlegungen zum Problem des Zitats bei Clean un in der Celan-Philologie = Paul Celan. Materialien*, szerk. Winfried MENNINGHAUS – Werner HAMACHER, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996, 170–190.
- Stéphane MOSES, *Quand le langage fa fait voix. Paul Celan: Entreiten dans la montagne = Centre-jour. Etudes sur Paul Celan*, szerk. Martin BRODA, Cerf, Paris, 1986, 117–131.
- Saul MYERS, *The Way through Human-Shaped Snow. Paul Celan's Job*, *Twentieth Century Literature* 11/11. (1987), 213–228.
- Gerhard NEUMANN, *Die „absolute“ Metapher. Ein Abgrenzungsversuch Stéphane Mallarmés und Paul Celans*, *Poetica* 3/1–2. (1970), 188–225.
- Otto PÖGGELER, „Ach, die Kunst!“ *Die Frage nach dem Ort und Dichtung = Über Paul Celan*, szerk. Dietlind MEINECKE, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973, 77–94.
- Otto PÖGGELER, *Kontroverses zur Aesthetik Paul Celans (1920–1970)*, *Zeitschrift für Aesthetik und Kunstwissenschaft* 25 (1980), 202–243.
- Otto PÖGGELER, *Poeta theologus? Paul Celans Jerusalem-Gedichte = Literatur und Religion*, szerk. Helmut KOOPMANN – Winfried WOESLER, Herder, Freiburg, 1984, 251–264.
- Otto PÖGGELER, *Schwarzmut. Bildende Kunst in der Lyrik Paul Celans = UÖ., Die Frage nach der Kunst*, Alber, Freiburg, 1984, 281–375.
- Otto PÖGGELER, *Symbol und Allegorie. Goethes „Diwan“ und Celans „Atemwende“ = Paul CELAN, Atemwende. Materialien*, szerk. Gerhard

- BUHR – Roland REUSS, *Könighausen & Neumann, Würzburg*, 1991, 345–360.
- Klaus REICHERT, *Hebräische Züge in der Sprache Paul Celans = Paul Celan. Materialien*, szerk. Winfried MENNINGHAUS – Werner HAMACHER, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996, 156–169.
- Roland REUSS, *Schritte. Zu Paul Celans Gedicht „DU DARFTS MICH GETROST / mit Schnee bewirten“ = Paul CELAN, Atemwende. Materialien*, szerk. Gerhard BUHR – Roland REUSS, *Könighausen & Neumann, Würzburg*, 1991, 13–34.
- James ROLLESTON, *Consuming History. An Analysis of Celan's „Die Silbe Schmerz“ = Psalm und Hawdalah. Zum Werk Paul Celans*, szerk. Joseph P. STRELKA, Lang, Bern, 1987, 37–48.
- Georg-Michael SCHULZ, *Individuation und Austauschbarkeit. Zu Paul Celans „Gespräch im Gebirg“, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 53/3. (1979), 463–477.
- Joachim SCHULZE, *Celan and the „Stumbling Block“ of Mysticism*, *Studies in Twentieth Century Literature* 8/1. (1983), 69–89.
- Petre SOLOMON, *Dichtung als Schicksal = Paul CELAN, Atemwende. Materialien*, szerk. Gerhard BUHR – Roland REUSS, *Könighausen & Neumann, Würzburg*, 1991, 219–224.
- Thomas SPARR, *Zeichenreflexion in Celans Lyrik = Datum und Zitat bei Paul Celan*, szerk. Chaim SHOHAM – Bernd WITTE, Lang, Bern, 1987, 67–80.
- Thomas SPARR, *Celan und Kafka, Celan Jahrbuch* 2 (1988), 139–154.
- Mario SPECCHIO, *La parola e il silenzio nella lirica di Paul Celan, Studi Germanici* 17–18 (1979–1980), 339–376.
- Hans-Michael SPEIER, *Celans Schlussgedicht, Manna* 326 (1985), 32–124.
- Heinz STANESCU, *An-cel-an. Ein Dichter und sein Name*, *Die Presse* 1975. november, 18.
- Jacob STEINER, *Sprache und Schweigen in der Lyrik Paul Celans = Psalm und Hawdalah. Zum Werk Paul Celans*, szerk. Joseph P. STRELKA, Lang, Bern, 1987, 126–142.

Anthony STEPHENS, *The Concept of „Nebenwelt” in Paul Celan’s Poetry*,  
*Seminar* 9/3. (1973), 229–252.

Corbert STEWART, *Paul Celan’s Mode of Silence. Some Observations on*  
*„Sprachgitter”, Modern Language Review* 67/1. (1972), 127–142.

Peter SZONDI, *Lecture de Strette. Essai sur la poésie de Paul Celan, Critique*  
27/288. (1971), 387–420.

Horst TURK, *Aus einer – vielleicht selbstentworfenen – Ferne oder Fremde.*  
*Zur Sprachmystik Celans, Text + Kritik* 53–54 (1984), 89–92.

Horst TURK, *Politische Theologie? Zur „Intention auf die Sprache” bei*  
*Benjamin und Celan = Juden in der deutschen Literatur, Suhrkamp,*  
*Frankfurt am Main*, 1986, 330–349.

## KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

A jelen, Paul Celan munkásságát minél több szempontból elemezni megkísérő tanulmánykötet megírásához, melynek tanulmányai előreláthatólag majdani doktori disszertációm gerincét is képezik, útmutatásaiért, mindig lelkiismeretes tanári tevékenységéért és segítségnyújtásáért mindenekelőtt köszönettel tartozom nagyra becsült PhD-témavezetőmnek, Bacsó Béla professzornak.

Köszönet illeti továbbá irodalmári mesteremet, az azóta megboldogult Géher István professzort, aki valamikor régen, még szinte gyermekként indított el a pályán, és akitől alapvető dolgokat tanulhattam meg az irodalmi szövegek természetéről – nem csupán a műelemzés terén.

Köszönök továbbá mindent kedves barátomnak és nagyra becsült kollégámnak, Szepes Erikának, valamint egykori MA-szakedzői és OTDK-témavezetőmnek, Kulcsár-Szabó Zoltánnak, akik, bár hivatalosan sosem voltak aspiránsvezetőim a doktori képzés keretei között, munkám során végig ott álltak mögöttem, s tanácsaikra, építő kritikájukra, szakmai segítségükre minden körülmények között számíthattam.

*Budapest, 2012. szeptember*

Kántás Balázs

